DA CENA DO CONTATO AO INACABAMENTO DA HISTÓRIA

Os últimos isolados (1967-1999),
Corumbiara (1986-2009) e *Os Arara* (1980-)

EDUFBA

DA CENA DO CONTATO AO INACABAMENTO DA HISTÓRIA

Os últimos isolados (1967-1999),
Corumbiara (1986-2009) e *Os Arara* (1980-)

Clarisse Alvarenga

Salvador
EDUFBA
2017

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.

PROJETO GRÁFICO *Rodrigo Oyarzabal Schlabitz*

NORMALIZAÇÃO *Susane Barros*

REVISÃO *Eduardo Ross*

IMAGEM DA CAPA *Alessandro Santos Pataxó*

FOTOGRAMAS DA SÉRIE OS ÚLTIMOS ISOLADOS *Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) da Pontifícia Universidade Católica de Goiás*

Ficha Catalográfica

A473 Alvarenga, Clarisse
Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-). Clarisse Alvarenga; prefácio de André Brasil. Salvador, Edufba, 2017.
298 p. il. Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-232-1593-4

1. Comunicação social. 2. Documentário (cinema). 3. Índios - Brasil. 4. Índios x primeiros contatos. 5. Índios Arara. I. Brasil, André (prefácio). II. Título.

791.42:316.347
CDU

Editora filiada à:

EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina
Salvador - Bahia CEP 40170-115 Tel. (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br / edufba@ufba.br

A memória de Andrea Tonacci (1944-2016) e
Konibu Akuntsu (1931-2016).

Aos povos Panará, Uru-Eu-Wau-Wau,
Avá-Canoeiro, Kanoê, Akuntsu, Mbya-Guarani,
Arara, Canela Apanyekrá e Avá-Guajá pela história
de luta e resistência que este livro testemunha.

Aos amores intensos, João, Marco e Joaquim.
A minha mãe, Tereza.

AGRADECIMENTOS

Este livro apresenta o resultado de minha pesquisa de doutorado realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG), sob orientação de André Brasil, coorientação de Cláudia Mesquita, e constante interlocução com César Guimarães. Agradeço a eles e também aos demais professores e professoras do PPGCOM/UFMG - Roberta Veiga, Luciana de Oliveira, Ângela Marques, Eduardo de Jesus, Carlos Mendonça - e aos integrantes do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência pelas valiosas contribuições que deram à pesquisa.

Durante o doutorado, contei com bolsa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), o que possibilitou minha dedicação ao trabalho. Em junho de 2015, a tese foi defendida e, no ano seguinte, em maio de 2016, agraciada com o Prêmio Eduardo Peñuela Cañizal de Melhor Tese, concedido pela Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social (Compós).

Sua publicação foi possível graças ao prêmio, que envolve uma parceria entre a Compós e a Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba). Trata-se de uma oportunidade de devolver os resultados dessa pesquisa à sociedade, algo que considero fundamental no processo de produção de conhecimento. Agradeço, portanto, ao PPGCOM/UFMG, à Capes, à Compós e à Edufba por me oferecerem as condições necessárias para cumprir, da melhor maneira possível, esse rito.

Agradeço ainda ao apoio mais do que fundamental de: Ana Carvalho, Vincent Carelli, Cristina Amaral, Fernando Coster, Rosângela de Tugny, Mateus Araújo, Alessandro Santos, Bernard Belisário, Paulo Maia, Carlos Cipriano, Manoel de Almeida Neto, Karenina Andrade, Luísa Borlido, Ana Siqueira, Júnia Torres, Carla Italiano, Luciana França, Bráulio de Britto Neves, Tereza Castro, Marcos de Castro e Marco Scarassatti. E, finalmente, aos meus alunos e alunas, orientandos e orientandas, e aos meus colegas da Faculdade de Educação da UFMG, pela oportunidade de aprendizado cotidiano.

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Andrea Tonacci – diretor ímpar que nos deixou um inestimável legado de imagens (já vistas, jamais vistas) – gostava de dizer que um filme é a "sobra", a "borra" de processos mais amplos, que o ultrapassam: ou ainda, como definiu certa vez por e-mail, as imagens são "restos trespassados de vida".[1] A pesquisa de Clarisse Alvarenga dedica-se a essas imagens, que entrelaçam de modo indissociável experiência vivida, experiência histórica e experiência fílmica. A escrita volta-se a filmes (ou séries) que abarcam longos arcos temporais e que abrigam complexas questões (históricas, políticas e etnológicas): seu maior mérito talvez seja o de se atentar ao modo particular como o cinema participa destas experiências, instaurando ali uma produtiva defasagem: porque defasada, lateral, oblíqua, a perspectiva do filme não coincidirá absolutamente com o posicionamento do Estado, nem com o olhar dos indigenistas (ainda que, muitas vezes, compartilhe

1 TONACCI, Andrea. Devir-Tonacci. Entrevistadores: André Brasil, César Guimarães e Cláudia Mesquita. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 114-143, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/184/54>.

com eles a aventura do contato com os grupos isolados), nem com a perspectiva dos índios (ainda que, em seus melhores momentos, deixe-se alterar pelo olhar que nos olha em retorno).

Essa defasagem – que define, afinal, aquilo que costumamos chamar de cinema – nota-se em dois movimentos: de um lado, o encontro originário, fundante, intenso, entre a câmera e os sujeitos (no caso, índios de diferentes etnias: Panará, Uru-Eu-Wau-Wau, Avá-Canoeiro, Kanoê, Akuntsu e Arara). Esse encontro, sempre mediado, participa de outro, mais amplo, entre a sociedade nacional e os grupos em relativa situação de isolamento. Muitas vezes, esse encontro é adiado, permanecendo no extracampo do filme, a mover a narrativa de uma busca (que não se faz sem riscos). Quando acontece, a câmera irá filmá-lo frontal ou lateralmente e, como observa Clarisse Alvarenga, as imagens inscrevem não apenas as emergências, os gestos e hesitações do encontro, mas sua dimensão incontornavelmente equívoca. Afinal, instaura-se ali uma relação não apenas entre sujeitos, mas entre os mundos incomensuráveis que eles portam e que os constituem. As imagens, nesse caso, abrigam essa espécie de topologia instável do visível, mas também sua materialidade háptica, tátil, tratando-se justamente de uma cena do **contato**.

Por outro lado, como contribuição importantíssima, a pesquisa demonstra que a cena originária (origem de uma relação entre brancos e índios; origem do cinema) não se encerra em algum ponto do passado e não cessa, portanto, de se atualizar. Não há, *stricto sensu*, um **primeiro** contato (são vários os contatos e o cinema já chega – novamente defasado – em meio a processos históricos e culturais cruzados e difusos). Por isso a opção por abordar os filmes sob a chave do cinema-processo. Em primeiro lugar, porque o momento intensivo do contato revela-se constituído por uma dinâmica que o torna intrinsecamente processual, ainda que premido pela emergência do acontecimento: a apreensão da espera, a aproximação e recuo dos corpos, os olhares curiosos, afetuosos, desconfiados; os toques mútuos, a auscultação da câmera, a súbita recusa vinda da flecha em riste; o desequilíbrio do enquadramento; toda uma dinâmica da vulnerabilidade, que faz da imagem o lugar de um pensamento em ato, nascido da urgência em posicionar-se para filmar (sem negligenciar os aspectos estéticos, políticos e éticos em jogo). A imagem que daí deriva é assim formada por uma microfísica das perspectivas e das trocas, da qual a câmera participa como agência.

Em segundo lugar, estes são filmes-processo principalmente porque sua feitura se dá em longuíssimos períodos, sendo preciso que a narrativa internalize a história na qual e da qual eles se fazem. São vários os modos daquilo que chamaríamos de cinema-processo e Cláudia Mesquita, cuja contribuição para este trabalho é central, nos oferece uma definição precisa: trata-se de filmes em que experiência vivida e experiência fílmica são indissociáveis e que, atravessando longos períodos em sua feitura (muitas vezes iniciada, interrompida, adiada, retomada), incorporam em sua narrativa mesma os processos, a um só tempo históricos e fílmicos, que os constituem. São filmes que, dada sua escala temporal, se alteram pela história tendo também a força para alterá-la em contrapartida.

Os filmes oscilam então entre participar do acontecimento, intervir em seu curso e assumir certa distância para narrá-lo, comentá-lo, perspectivá-lo. Mas a elaboração que fazem da experiência não se constitui estritamente por alguma espécie de "esclarecimento" que, distanciado dos acontecimentos, os tomaria como objeto de pensamento: imbricados aos processos históricos, os filmes lidam principalmente com sua matéria sensível (e não há nada de apaziguado aqui): os olhares esquivos e devolvidos, a variedade de formas de enunciação, as diferenças linguísticas; os corpos em sua presença e em sua ausência; os rios e as florestas (que são também espaços virtuais, cosmológicos), as trilhas, as armadilhas, as flechas; os pontos de vista, sua tentativa. Trata-se, assim, de uma distância que se constitui por movimentos que a câmera produz, acompanha e que também sofre (de aproximação, de esquiva, de recusa, de enfrentamento, de acolhimento, de suspeita e de dúvida).

Os últimos isolados (1967-1999), de Adrian Cowell, *Corumbiara* (1986-2009), de Vincent Carelli, e *Os Arara* (1980-), de Andrea Tonacci, são testemunhos da tragédia que o progresso impôs e continua impondo aos povos indígenas no Brasil. Estreita e instável, a cena do contato é circundada por um amplo extracampo: antes dela, os índios se escondem nas cabanas e nos buracos, esquivam-se pelas trilhas, espreitam silenciosos na mata. Feito o contato, o desastre, que já se anunciava, precipita-se. Como dirá César Guimarães, em já mencionada entrevista com Andrea Tonacci, quando o diretor reencontra Carapiru, muito tempo depois, no filme *Serras da desordem* (2006), "é como se ele voltasse desse encontro devastador[...]."[2]

2 Tonacci (2012).

Por outro lado, os filmes deixam entrever como os índios serão – cada grupo a sua maneira – sujeitos do contato, valendo-se de uma série de estratégias de aproximação, de relação e de elaboração coletiva. Se o cinema é, a princípio, uma máquina que ambiciona avançar o campo visível sobre o invisível, aqui, esse avanço não será fluente: aquilo e aqueles que se deseja filmar se mostram resilientes, esquivos, desafiadores, em uma palavra, afirmam-se, em seus termos, como sujeitos. Portando a câmera, os cineastas não se eximem de explicitar sua vulnerabilidade e sua hesitação; seus receios e dilemas éticos.

Cada um dos filmes/séries elabora de modo muito distinto a cena do contato (seus momentos intensos e extensos): em *Os últimos isolados*, Adrian Cowell vale-se dos registros feitos em anos de atuação na Amazônia para aliar o testemunho dos sujeitos ao gesto de explicação histórica, que endereça sua crítica, afinal, às políticas do Estado. A série de Cowell recorre a testemunhos, imagens de arquivo, reencenações e à narração em voz *over*, esmerando-se por conferir legibilidade àquilo que é disperso no tempo e no espaço e cujas inscrições são precárias. Esse trabalho, que alia os percursos pelo território à visada em sobrevoo (como nas imagens aéreas), encontra, muitas vezes, nos corpos, nos olhares e nas falas dos índios situações de desconcerto e de embate, algo que o filme não tenta apaziguar (ainda que, vez ou outra, a trilha sonora e a narração soem excessivas, como uma espécie de "tratamento" fílmico – discursivo – demasiado exterior à experiência dos sujeitos).

Mas se o filme almeja a legibilidade da história, ele também reconhece sua parte de não saber: no terceiro episódio da série, em sua busca pelos Avá-Canoeiro, a câmera encontra o invisível, lança sobre as escarpas ao longe uma visada em *zoom in* que nos sugere a presença dos índios, e que nos indaga sobre seu destino. Nesse momento, geralmente objeto de uma mirada de esclarecimento, as imagens – a parcela de invisível que elas portam – parecem enigmaticamente nos interpelar em retorno.

Em *Corumbiara*, Vincent Carelli reafirma a tarefa de militância e intervenção do cinema, entrelaçando de modo sóbrio a longa trajetória do cineasta no âmbito de um "indigenismo alternativo" à situação de grupos indígenas, sobreviventes de massacres por fazendeiros da região. Se Cowell tenta preservar o distanciamento que garante o trabalho de legibilidade, Carelli constrói a narração como um fazer implicado, tarefa que se coloca ela própria constantemente em questão: a busca por evidências da existência dos índios; o uso da câmera es-

condida; a tentativa de filmar o “índio do buraco”... acompanhando o trabalho dos indigenistas, o cinema se faz no mesmo gesto em que seus processos são reflexivamente expostos e problematizados. Assim, o retrospecto construído pelo filme (que cobre o período de 1986 a 2006) revela a persistência de Vincent em defesa das causas indígenas, mas não resulta em um posicionamento monolítico ou homogêneo diante das situações vividas. Os encontros mediados pela câmera serão determinantes para que as hesitações, dúvidas, os desvios de rumo e as mudanças de perspectiva surjam. Exemplar, nesse sentido, a cena do encontro com o índio do buraco: recusando o contato com os brancos, elegendo a câmera como alvo de suas investidas, o índio expõe, agudamente (na ponta de sua lança) os dilemas éticos implicados nesse avanço (da sociedade nacional sobre a vida dos índios; da câmera sobre os corpos; do visível sobre o invisível).

Mantendo-se inacabada (já que apenas dois de seus episódios foram ao ar pela TV Bandeirantes, o terceiro deles permanecendo não montado), a série *Os Arara*, de Andrea Tonacci, talvez seja aquela que mais contundentemente – em sua forma mesma, aberta, fendida, interrompida – evidencia as contradições e equívocos do gesto de filmar, especialmente em situações de encontro entre mundos díspares, assimétricos. Ao acompanhar o trabalho da Frente de Atração da Fundação Nacional do Índio (Funai) em sua tentativa de contato com os Arara, grupo indígena Caribe em relativo isolamento, Tonacci se demora no processo de busca e de aproximação e, mais uma vez, os índios parecem acompanhar do extracampo a chegada dos estrangeiros. Nos dois primeiros episódios, o contato com os Arara não se concretiza. Como dirá Clarisse Alvarenga, enquanto os brancos almejam o visível (em seu intuito de “mostrar”), escondidos na floresta, os indígenas sugerem um mundo no qual o invisível é fundamento. “Ou melhor, não apenas o invisível, que ainda se relaciona ao visível, mas o intocável, que no caso se relaciona ao tocável, ao tato, ao *contato*, finalmente.”[3]

Eis então que o contato se dá, mas o episódio permanecerá inacabado, parte do material bruto tendo sido exibida por Tonacci em ocasiões esporádicas. A cena do contato é reversa e o antecampo, constantemente convocado, exige que o cineasta se ressitue sem cessar, em um gesto, ele também, tateante. Diante dos olhares desencontrados e não coincidentes, “suavemente esquivos à fron-

---

3 ALVARENGA, Clarisse. Os Arara: imagens do contato, 2012. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 44-45, jul./dez. 2012.

talidade", o olhar que filma precisa empreender constante busca, na tentativa de apreender essa "topologia impossível", própria de uma cosmologia que não dispõe de um termo para designar o corpo inteiro.[4]

Desenvolvendo ela também um "trabalho de terreno", em paciente e dedicado corpo-a-corpo com os filmes, a pesquisa de Clarisse Alvarenga ressalta, de modo muito concreto, essa dupla temporalidade que constitui a história e que o cinema toma como matéria de inscrição e elaboração: a temporalidade estreita do contato, quando os equívocos se evidenciam como fratura; a temporalidade larga e heterogênea dos processos, estes que são intrínsecos e coextensivos aos contatos e que os atravessam por aquilo que provém da experiência vivida e histórica.

Ao cinema destinaríamos, quem sabe, algumas tarefas, que estes filmes assumem em maior ou menor grau: expor o equívoco sem, muito rapidamente, suturá-lo; abrigar as alterações da cena quando, em um encontro, aquele que era tomado como objeto assume sua posição de sujeito; tornar menos fluente – estancar – o avanço do visível sobre o invisível; evidenciar a mediação do cinema, ao mesmo tempo implicada e defasada em relação às experiências filmadas. Mas não sejamos prescritivos, retendo uma recusa apenas: tal como abordados nesse livro, os filmes evitam assumir um lugar de "expurgo" de nossas culpas (e neste parafraseamos novamente Andrea Tonacci).[5] Eles são, antes, ferida aberta e, como enfatiza o belo título desta publicação, abertura da história.

André Brasil

---

4 GUIMARÃES, César. Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de Os Arara. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 50-69, jul./dez. 2012.

5 Tonacci (2012).

APRESENTAÇÃO

Existem, hoje, na Amazônia Legal, 107 registros de índios considerados isolados. A circunstância concernente ao primeiro contato entre colonizadores e grupos indígenas se atualiza sistematicamente, desde a chegada dos colonizadores em 1500. Da atuação das frentes de expansão colonial até as políticas indigenistas empreendidas pelo Estado, o que está em jogo nesse controvertido encontro intercultural é uma intensa produção de significados e de implicações históricas, tanto para a sociedade nacional quanto para a população indígena que sobrevive e busca caminhos para se reerguer.

Desde 1500 até os dias de hoje, tanto colonizadores quanto indígenas produzem narrativas sobre o contato que passou a vinculá-los uns aos outros. Com isso, o contato é elaborado e reelaborado sistematicamente, ao longo dos tempos e dos espaços, mostrando, em princípio, como uma cultura reage ao encontro com outra, modificando-se.

É nesse campo, a um só tempo, interétnico e histórico, marcado pela extrema disparidade de sentidos, pelos equívocos de parte a parte, que emerge a cena

do contato. Realizados no Brasil em diferentes momentos, os filmes aqui abordados estão engajados num desafio em comum: filmar – ao longo de um extenso período – situações de primeiro contato com índios isolados. Neste livro serão abordados três filmes que desde já passo a chamar de **filmes de contato**: *Os últimos isolados* (Adrian Cowell, 1967-1999), *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009) e *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

A série *Os últimos isolados* foi montada em 1999 a partir de um farto arquivo filmado entre 1967 e 1998 por Adrian Cowell. Nesses três episódios, Cowell trata da situação de primeiro contato tal como vivenciada por grupos distintos. Em *Fugindo da extinção*, Cowell aborda a sobrevivência dos Panará, que perderam seu território a partir da situação do contato realizado pelos irmãos Villas Bôas. Ao sobreviverem, eles retomam o território mais de 20 anos depois, o que lhes permite dar um testemunho. *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* é um filme no qual o diretor traça o perfil e compõe um retrato de Tarí, um dos Uru-Eu-Wau-Wau que resistiu às violentas investidas dos colonos para os quais o governo doa as terras indígenas. Em *Fragmentos de um povo*, o contato com os remanescentes Avá-Canoeiro não chega a acontecer. O filme acompanha a expedição fracassada da Fundação Nacional do Índio (Funai), que pretendia evitar que a Usina de Serra da Mesa (GO) inundasse a terra que originariamente pertence aos Avá-Canoeiro. Nos filmes de Cowell, observa-se um tratamento em perspectiva histórica para o contato, que é sempre problematizado em suas implicações e consequências para os grupos indígenas envolvidos, a partir dos testemunhos que eles, tendo sobrevivido, concedem ao diretor. A catástrofe do contato é sistematicamente retomada a partir do testemunho, dos depoimentos daqueles que sobreviveram, das reencenações e do uso de material de arquivo. Nos filmes de Cowell sobre o contato, o Estado é tratado como um inimigo preferencial.

Em *Corumbiara*, Vincent Carelli busca, de 1986 a 2009, as evidências de um massacre empreendido por fazendeiros a um grupo de índios Kanoê, que vivia isolado, na gleba de terra Corumbiara, no Igarapé Omerê, em Rondônia. A cada momento que retoma as filmagens, ao longo de mais de vinte anos, Vincent parece filmar de uma maneira diferente, lançando mão de um largo repertório de procedimentos para obter imagens dos índios com o objetivo claro de provar a existência deles e interditar a área. No presente das filmagens, a imagem assume caráter performativo, sendo usada para impedir que a catástrofe iminente realmente aconteça. Ao final, na montagem realizada *a posteriori*, Carelli conta a

história de resistência dos índios e também se questiona, em retrospecto, sobre a legitimidade de seus procedimentos, sobre as formas de filmar que elabora para conseguir capturar as imagens.

De 1980 a 1982, Andrea Tonacci acompanhou a expedição da Funai que pretendia estabelecer contato com os Arara, grupo indígena Caribe do Pará até então considerado isolado. O filme é composto por dois episódios finalizados e um terceiro não finalizado, constituído de cerca de quatro horas de imagens brutas filmadas à época. No primeiro e no segundo episódios de *Os Arara*, o cineasta promove uma investigação do contexto (político, institucional, histórico e territorial) que circunda o grupo, que tem seu território invadido a partir da construção da Rodovia Transamazônica. Entretanto, Tonacci acabou por não montar as imagens do primeiro contato com os Arara ocorrido em 1982. O filme permaneceu inacabado, conservando nas imagens do encontro interétnico, identificado na situação do contato, uma espécie de prenúncio – de alerta ainda que não formulado discursivamente – da catástrofe por vir.

Nas análises dos filmes, levei em conta duas instâncias relativas à temporalidade. A primeira instância diz respeito aos momentos intensos, aos quais dedico o capítulo 1. Nesse ponto, situo a cena do contato em si. Os momentos intensos são responsáveis por adensar a experiência do filme, em geral provocando guinadas narrativas, tensões e hesitações, desregulando a *mise-en-scène*. Para abordar esses momentos lanço mão do regime do **tato** (SERRES, 2001) e da **escuta** (TUGNY, 2011), e da noção de **equivocação controlada**. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) Procuro, ainda, mostrar como a cena se constitui em cada momento, observando atentamente, para além do visível, a configuração invisível do extracampo, que foi tornando-se mais importante à medida que as análises foram se encaminhando. A dificuldade de localizar os índios na floresta, a escuta de seus sons constituem a cena do contato. Além disso, a cada nova investida das expedições, é como se o campo de visualidade criado pelos filmes avançasse sobre o invisível, reconfigurando a relação entre o visível e o invisível que a ele resiste. Nestes momentos intensos, o enquadramento é central na situação de tomada: o posicionamento da câmera, os limites do quadro, a distância entre quem filma e quem é filmado, as hesitações da aproximação, a relação entre campo, antecampo e extracampo. São importantes as maneiras como os indígenas reagem e devolvem o olhar para a câmera e, de forma especial, as formas como convocam o corpo à cena, tateiam os instrumentos de captura de sons e imagens e os corpos dos cineastas.

Nas análises dos filmes, procuro apontar os momentos intensos em articulação com uma segunda instância, os movimentos extensos que as situações do contato geram em perspectiva temporal. Para discutir os movimentos extensos dos filmes, no capítulo 2 recorro à noção de **cinema-processo**, tal como formulada por Cláudia Mesquita (2011, 2014), noção que será retomada em seguida por meio das formulações de Ismail Xavier (1993, 2008, 2012) e André Brasil (2008), no capítulo 5. A abordagem do cinema-processo permite entender que é na processualidade do filme, exposta narrativamente, que os aspectos culturais/cosmológicos e históricos acabam por ser expressos. Do ponto de vista dos elementos cinematográficos, minha atenção está voltada para a construção narrativa pela montagem (como o tempo é organizado e como o contato imanta a narrativa): a reencenação, a restituição da imagem, os registros de atos de fala e a retomada dos arquivos como estratégias organizadoras das imagens.

Como estou lidando com trabalhos que apresentam um extenso arco temporal de realização, cada filme parece se modificar ao longo do tempo, modificação que não é sentida apenas em sua narrativa (movimento extenso), mas na própria constituição da cena filmada (momento intenso), no contato entre quem filma e quem é filmado, tal como transcorre ao longo do tempo. Por outro lado, os momentos intensos são responsáveis por adensar a experiência do filme, em geral provocando alterações nos rumos do trabalho. Isso significa que as duas instâncias se relacionam, não podendo ser abordadas de modo isolado. Se as distingo é para compreender exatamente a maneira como elas se correlacionam em cada filme.

Procurei acompanhar os filmes em sua imanência, em um gesto analítico também processual. Ao longo das descrições de cada trabalho procurei destacar ou sublinhar este ou aquele aspecto que, afinal, serão retomados na conclusão. Recusei, nesse caso, enquadrar os filmes em uma moldura prévia, seja ela teórica ou metodológica, ainda que certos conjuntos de conceitos sejam convocados e que um desenho metodológico tenha se esboçado ao final.

Nos filmes de contato aqui abordados o mundo ameríndio tem agência. Adrian Cowell, Vincent Carelli e Andrea Tonacci investiram longos anos de suas vidas inventando, por meio do cinema, maneiras singulares de abrir uma passagem a ele. Pretendi acompanhá-los, levando os leitores e leitoras deste livro junto comigo.

CAPÍTULO 1

FILMAR O CONTATO

Sentidos do contato

A circunstância do primeiro contato entre colonizadores e povos originários do Brasil se atualiza sistematicamente. Inicialmente, porque até os dias de hoje grupos indígenas considerados "isolados"[1] são contatados, mas também porque cada grupo vivencia o contato de modo distinto, e aqueles já contatados o elaboram em diferentes termos ao longo dos anos, ressignificando-o. Desde a atuação das frentes de expansão colonial até as políticas indigenistas empreendidas pelo Estado, o que está em jogo nesse controvertido encontro é uma intensa produção de significados, que reverberam em decorrência dessa aproximação, tanto para a sociedade nacional, "erguida sobre os escombros das sociedades indígenas",

1 De acordo com a Funai ([2015]), a denominação "povos indígenas isolados" refere-se a grupos indígenas com ausência de relações permanentes com as sociedades nacionais ou com pouca frequência de interação, seja com não índios, seja com outros povos indígenas. Historicamente, a decisão de isolamento desses povos pode ser o resultado dos encontros com efeitos negativos para suas sociedades, como infecções, doenças, epidemias e morte, atos de violência física, espoliação de seus recursos naturais ou eventos que tornam vulneráveis seus territórios, ameaçando suas vidas, seus direitos e sua continuidade histórica como grupos culturalmente diferenciados. Esse ato de vontade de isolamento também se relaciona com a experiência de um estado de autossuficiência social e econômica, quando a situação os leva a suprir de forma autônoma suas necessidades sociais, materiais ou simbólicas, evitando relações sociais que poderiam desencadear tensões ou conflitos interétnicos.

quanto para a parte da população indígena que "sobreviveu e tenta se reerguer nessa nova realidade do final do século XX e início do XXI." (CAIXETA, 2012)[2]

O primeiro contato com a sociedade ocidental é sempre narrado de forma enfática pelos indígenas. A antropóloga Alcida Rita Ramos (1990) chama a atenção para a importância do tema do contato na antropologia, devido à complexidade dessa experiência para os indígenas e não apenas do ponto de vista das categorias antropológicas previamente constituídas. Afinal, o contato afeta profundamente as sociedades ameríndias em suas formas de pensar e de ser, impondo alterações de diferentes ordens em suas tradições.

> Para as sociedades indígenas, o branco é um marco tão forte que sua imagem e influência precipitaram todo um acervo de elaborações simbólicas, de mitos e movimentos milenaristas, a entidades políticas, passando por cosmologia e tantas outras dimensões culturais. Não existe, virtualmente, nenhuma sociedade indígena no continente americano que não tenha consciência do homem branco. Sua imagem, transformada em inúmeras versões locais, pervade os modos de pensar e de ser da maioria dos povos indígenas e, assim, ao penetrar na vida dos índios, o contato interétnico tem contribuído para a renovação de suas tradições. (RAMOS, 1990, p. 139)[3]

O antropólogo Bruce Albert (1992) mostra como o sentido olfativo da "fumaça do metal" foi usado de maneira dinâmica pelos Yanomami[4] ao longo dos tempos para acusar a aproximação dos brancos. Para tanto, Albert se apropria

---

2 Ruben Caixeta (2012) aponta a existência de "um novo e potente modelo de colonialismo interno", que lança mão de expedientes jurídicos e também da violência para inviabilizar o acesso das sociedades indígenas ao mundo contemporâneo, sendo importante, dentro desse contexto, avaliar como os índios buscam recuperar suas terras, seu pensamento próprio, sua forma de organização e sua cosmologia.

3 Dada a complexidade do campo simbólico do contato, Alcida Rita Ramos (1990, p. 139) propõe sua divisão em três ordens: a mítica, a histórica e a política. "Cada uma geraria seus próprios arranjos simbólicos, seu próprio discurso, sua própria práxis. Para cada ordem, um gênero. Mas, esses gêneros e essas ordens não são estanques, podendo haver grandes áreas cinzentas entre elas."

4 "A maior parte dos grupos [Yanomami] da serra Parima permaneceu isolada, até a invasão garimpeira maciça de seu território, em 1987. Os outros grupos estão, desde o fim dos anos 1960, em diversos graus de contato com missões (católicas e evangélicas), postos do governo (Funai e militares), ou estabelecimentos de colonos e coletores de produtos da floresta". (ALBERT, 1992, p. 154)

justamente desse sentido para figurar o processo histórico de resistência do grupo ao contato.[5]

Em princípio, a fumaça era sinal da presença do homem branco, então considerado um espírito maléfico. O cheiro de fumaça emanava do papel oleado usado para envolver os facões, guardados juntamente com as barras de sabão e tecidos de algodão vermelhos em caixas oferecidas de presente aos indígenas nas situações de contato. Nesse momento, se estabelece uma relação direta entre a troca de objetos manipulados pelos brancos, que exalavam cheiro de fumaça de metal, e o contágio de doenças por parte dos indígenas.

Num segundo momento, a fumaça deixa o estatuto de "emanação perfumada" para adquirir o sentido de "produto de combustão", (ALBERT, 1992, p. 171) não mais relacionado às trocas, e sim aos resíduos provenientes do escapamento dos motores de barcos e aviões e às demais emanações de combustíveis usados pelos brancos, que deixavam nas terras indígenas resíduos da presença estrangeira.

Uma manifestação – mais recente – do mesmo temor relacionado ao sentido olfativo da fumaça de metal está no fato dos Yanomami permanecerem ressabiados em relação à combustão de papel, de plástico e de todos os produtos trazidos para dentro de suas aldeias pelos brancos, mesmo não acreditando mais em suas feitiçarias enquanto espíritos maléficos. (ALBERT, 1992, p. 171)

No filme *Davi contra Golias – Brasil Caim* (Aurélio Michiles, 1993), o xamã Davi Kopenawa Yanomami relata o massacre empreendido por garimpeiros em

5 "Esses primeiros contatos são invariavelmente precedidos de períodos de observação. Os Yanomami seguem e espiam os intrusos durante dias, e os mantêm à distância, lançando varas de madeira através da vegetação assim que estes se aproximam, ou amarrando galhos para que desistam de utilizar suas picadas. O primeiro encontro finalmente acontece: os Yanomami invadem repentinamente o acampamento dos brancos, exibindo enfeites cerimoniais próprios dos visitantes. Há insegurança de ambos os lados. Os expedicionários, aplicando seu manual de pacificação, afogam os índios em presentes, com um zelo febril. Os Yanomami, logo que os recebem – guardando apenas ferramentas de metal e rolos de pano vermelho – correm nervosamente para entregá-los às crianças escondidas na floresta. Sem demora, essa primeira troca se transforma no primeiro mal-entendido. Os brancos, pacificadores apressados, tentam desajeitadamente retirar as armas dos índios, abraçando-os numa grotesca dança de confraternização. Sentindo-se ameaçados, os Yanomami resistem. Alguns imobilizam seus parceiros, para permitir aos outros fugir levando do acampamento tudo o que puderem, outros reagem com socos e pedradas. Mas o efeito da estranheza ameaçadora dos brancos nunca é tão intenso como quando surpreendem os Yanomami em suas casas. A maior parte deles, amedrontada, foge imediatamente para as roças ou para a floresta, e apenas alguns homens ousam encarar os invasores, discursando agitadamente, super-excitados pelo medo, antes de se deixar agarrar, tremendo, por seus 'pacificadores'". (ALBERT, 1992, p. 154)

julho de 1993 na aldeia Haximu. A referência à fumaça se faz presente ao longo de todo o filme. A fumaça, muitas vezes, recobre as cenas por meio do efeito da sobreposição de planos, realizada na montagem. A primeira camada da imagem é dedicada às ações e falas de Davi (traduzidas por Bruce Albert), ilustradas com material de arquivo (fotografias e matérias de jornal), e a segunda camada é constituída pela imagem da fumaça. Noutros momentos, a fumaça está de fato presente em cena.

No início do filme, por exemplo, Davi faz referência às cinzas, guardadas dentro de cabaças, de onde emana fumaça. O uso expressivo que se faz da fumaça ao longo do trabalho reitera o sentido que é por ele afirmado.

> Eu viajei até aqui porque estou com raiva. Estou aqui em Brasília para falar duro com esses chefes dos brancos que não dão bronca nos garimpeiros e naqueles que os mandam invadir nossas terras e matar nosso povo. Estas cabaças, estes cestos, estão cheios de cinzas. Cinzas das pessoas que foram assassinadas pelos brancos. Tem de adulto, de mulheres e de crianças. É por isso que estamos de luto. (KOPENAWA, 1993)

Ao longo dos tempos, os Yanomami articularam de diferentes formas a ligação entre epidemias (e mortes), objetos manufaturados e os brancos. O uso pragmático do cheiro da fumaça do metal, convocado para designar aspectos diferentes da presença do branco e consequentemente estágios distintos do contato, consiste em uma indicação de que a relação do contato envolve a transformação de significações culturais criadas pelo próprio grupo. Por esse motivo, Albert (1992, p. 152) afirma que "as extremas disparidades de sentido e de potência que essa colisão histórica instaura abrem seus sistemas culturais para uma dinâmica de reestruturação constantemente desafiada pelo desenvolvimento complexo das situações de contato".

A forma como cada grupo indígena se posiciona frente ao contato e produz significações em torno dele varia de acordo com uma série de fatores, sendo possível localizar posicionamentos distintos mesmo dentro de uma mesma etnia. Entre os Waiãpi,[6] por exemplo, há disparidade na forma como os grupos que

---

6 "[...] a história Waiãpi, tanto ao norte quanto ao sul, caracteriza-se por uma constante flutuação das relações com os brancos, com graus de contato muito variáveis, dependendo das comunidades, num

vivem no Norte (Guiana Francesa), onde estão localizados 60% da população,[7] e a maneira como os do Sul, que vivem no Amapá, tendo sido colonizados pelos portugueses, fazem referência ao contato.[8]

Ao analisar a experiência do contato para os Waiãpi do Norte,[9] os antropólogos Pierre e Françoise Grenard assinalam sua reação à sociedade ocidental por meio da manifestação do sentido auditivo do silêncio. Nesse caso, o silêncio não deve ser tido como sinal de indiferença, mas como uma resposta ao grande impasse que os faz considerar as relações com os brancos sob a chave da impossibilidade, representada naquilo que os dois autores denominam uma "aliança impossível". Logo, o silêncio dos Waiãpi não pode, de maneira alguma, ser tomado como ausência de sentido, mas como sentido possível frente à impossibilidade de se estabelecer uma aliança nos termos das relações propostas pelos brancos.

Em diversas situações, para manifestarem sua reação contra a forma abusiva como se dá a intervenção dos brancos em seu modo de vida, modificando rituais e desconsiderando a legitimidade de suas formas políticas, os Waiãpi se calam. Esse gesto, repito, não é fruto do desconhecimento em relação aos brancos, mas uma resposta precisa às suas maneiras de se relacionar. Tanto é assim que os poucos Waiãpi que fizeram a viagem à terra de seus colonizadores (França) pareciam não ter retornado mais dispostos ao diálogo com o mundo ocidental.

> Pudemos constatar diversas vezes quão pouco eloquentes são aqueles que retornam desse mundo exterior, não porque não tenham aprendido ou compreendido nada, nem porque desejem manter suas peripécias em segredo, mas pela arrasadora dificuldade de traduzir

mesmo período e, o que é menos comum, variável para cada uma das comunidades ao longo dos anos. Até recentemente, o território Waiãpi não se apresentava como um espaço fechado em seus limites meridionais e setentrionais, mas como uma vasta região que sofreu incursões episódicas a partir de diversos eixos, por regatões, viajantes e, principalmente, grupos de aventureiros pobres em busca de riquezas florestais de valor flutuante e efêmero". (GRENARD; GRENARD, 2002, p. 151)

7 Em 1998, 60% da população representava cerca de 1.000 pessoas. (GRENARD; GRENARD, 2002)

8 É preciso dizer que há pouco contato entre os Waiãpi do Norte e do Sul, colonizados por franceses e portugueses, respectivamente. O fluxo migratório maior é do Sul para o Norte. Apesar disso, o conhecimento que os Waiãpi setentrionais (Norte) têm dos brasileiros é maior do que o dos Waiãpi meridionais (Sul) em relação aos franceses. (GRENARD; GRENARD, 2002)

9 Os Waiãpi do Norte foram declarados extintos nos anos 1930. Posteriormente, várias expedições brasileiras reconheceram sua existência. Em 1939, Dr. Heckenroth, médico militar francês do posto de Maripa, redescobriu os Waiãpi do Norte, numa expedição rio Oiapoque acima. (GRENARD; GRENARD, 2002)

> a incompatibilidade entre esses universos. Os capitães europeus do século XVI, para se fazerem crer, levavam índios em suas caravelas, mas como trazer de Caiena um automóvel, uma loja, um semáforo ou um porto? E como explicar a estupefação que se sente diante de tudo isso e, principalmente, a servidão a que é preciso curvar-se durante a viagem. Então eles calam. (GRENARD; GRENARD, 2002, p. 159)

Os Waiãpi não atribuem à distância cultural os motivos que os levam a adotar uma postura silenciosa. Desistindo de se fazer ouvir e adotando o silêncio como resposta, insistem em transmitir uma autoimagem inacessível e muda, em estratégia de resistência. Fecham-se, por isso, numa reafirmação da incomunicabilidade, estado de silêncio autoimposto. "Vocês sabem muito bem que os brancos não compreendem nossa vida, não sabem as mesmas coisas que nós, não acreditam nas mesmas coisas que nós!" (GRENARD; GRENARD, 2002, p. 160)

O caso de Pierre Louis, um Waiãpi que se aproximou em demasia da cultura ocidental, é uma exceção exemplar, usada por eles para demonstrar um comportamento que deve ser recusado. Pierre Louis tem cabelos curtos e a indelicadeza de olhar para os outros nos olhos, não sabe falar sentado lado a lado, esquece o Waiãpi e, não raro, adota a língua francesa. (GRENARD; GRENARD, 2002)

O grupo também demonstra dificuldade em aceitar condutas que são ensinadas na escola indígena, sendo esse um recorrente foco de mal-entendidos entre os Waiãpi e os franceses. Os comportamentos escolares, provenientes de um modelo disciplinar branco, não coincidem com aqueles que pretendem cultivar: encarar alguém de frente e falar alto são, por exemplo, manifestações de hostilidade. Além dessas diferenças comportamentais, os Waiãpi consideram a escola apenas como um complemento daquilo que transmitem aos seus filhos e às demais crianças da aldeia ao longo do convívio diário. Por isso, como observam Pierre e Françoise Grenard, o ritual educacional conduz muitas vezes ao mesmo caminho da incomunicabilidade cultural, visto que a escola é tomada estritamente como forma dos indígenas conhecerem o mundo dos brancos, e não como um espaço de intercâmbio cultural, como seria desejável.

Para além da violência das regras que impõem (quando impedem, por exemplo, a migração de uma aldeia para outra), ou do sentimento de dependência que geram (quando é preciso esperar pela oficialização da escolha de um líder), o que mais perturba os Waiãpi em suas relações com os brancos é a constatação

de que estes seguem suas próprias regras, agem ao seu modo, sem buscar entender as aspirações e costumes indígenas. Essa postura é interpretada como uma recusa deliberada ao intercâmbio cultural e, nesse caso, a alteridade dos brancos não consegue alcançar sequer o estatuto da oposição tradicional amigo/inimigo. Afinal, nas sociedades ameríndias, mesmo os inimigos devem partilhar normas comuns de reciprocidade. (GRENARD; GRENARD, 2002) Na impossibilidade dessa partilha, resta o silêncio.

O posicionamento dos Waiãpi do Sul em relação ao contato, ocorrido em 1973, foi diferente. Como observa Dominique Tilkin Gallois (2002, p. 216), após o contato, os chefes indígenas assumiram uma retórica dura para se fazerem ouvir por aqueles que não ouvem. "Os brancos não ouvem e, por isso, deve-se furar suas orelhas; são preguiçosos ou moles, portanto, devem ser forçados a trabalhar para os índios sob a mira de flecheiros."

A ocasião da demarcação da terra indígena Waiãpi, em 1994,[10] foi decisiva para o exercício dessa retórica das "falas duras" endereçadas aos brancos. Assim a prática discursiva dos chefes de aldeia se fortaleceu e, consequentemente, nessa mesma época, foi criado o Conselho das Aldeias Waiãpi, Apina.

A chamada "teoria do branco", ou seja, a forma como a figura do homem branco é elaborada pelos indígenas, sofre constantes alterações ao longo da história. No início do século XX, os Waiãpi tiveram contato com seringueiros com o objetivo manifesto de obter ferramentas. Quando, entre 1930 e 1960, os seringueiros deixam de explorar a região, os Waiãpi tentam conseguir dos Aparai e dos Waiãpi localizados na parte setentrional do território as mercadorias antes obtidas dos brancos. Em seguida, em 1973, chegam os sertanistas da Funai por ocasião da construção da estrada Perimetral Norte. Eles são aceitos porque estão em número reduzido, oferecem mercadorias e prestam assistência em tratamentos médicos. Já a presença dos garimpeiros, por exemplo, é tratada de forma diferente, porque o garimpo deixa marcas indeléveis no território indígena, como o desmatamento, a rarefação da caça, os ruídos de máquinas e aviões e a propagação de doenças.

Gallois chama atenção para o fato de não ser possível estabelecer oposição entre as identidades em jogo no contato. Muitas vezes o desejo de se aproximar e de se afastar do branco parece conviver de forma ambivalente mesmo no discur-

10 A terra indígena Waiãpi foi homologada em 1996 com intensa participação dos indígenas.

so das “falas duras” dos Waiãpi. É preciso lembrar que os pontos de referência dos mundos em questão são distintos, daí a ambiguidade mais do que a oposição entre as ações de um e de outro.

> A construção de uma auto-representação, que se processa paralelamente à revisão da imagem do branco, não consiste num simples jogo de espelhos, de identidade/oposição contrastiva. Como os pontos de referência são diferenciados, as imagens resultantes são também variáveis, razão pela qual a ambiguidade das ações – tanto dos Waiãpi como dos brancos – repercute na ambiguidade das representações cosmológicas sobre a oposição branco/índio. (GALLOIS, 2002, p. 225)

Em função dessa diferença de base, Gallois (2002, p. 231) acredita que, para além do caráter obviamente cultural das representações do contato, o que interessa nesse caso são os seus aspectos propriamente relacionais. A extrema disparidade de sentido a que se referiu Albert seria, portanto, uma decorrência do caráter relacional do encontro entre culturas distintas.

O contato dos Yanomami com os brancos, analisado por Albert, e os contatos dos Waiãpi do Norte e do Sul, analisados, respectivamente, por Grenard e Grenard e por Gallois, não foram filmados. Contudo, os autores recorrem a qualidades da experiência sensível, seja ao sentido olfativo da “fumaça do metal” ou ao sentido auditivo (e discursivo) do “silêncio” e das “falas duras” endereçadas aos brancos, para figurá-los.

E no caso dos contatos filmados? Como a “extrema disparidade de sentido” se faz presente – emerge – no interior da cena do contato? Como as qualidades sensíveis da experiência marcam esse momento intenso? Como os cineastas elaboram, agora no âmbito da narrativa, os desdobramentos que a situação interétnica do contato gera para as sociedades indígenas e para a sociedade nacional por meio do movimento extenso dos filmes? Enfim, como o cinema documentário é alterado ao mesmo tempo em que altera a experiência do contato interétnico?

O isolamento

A noção de primeiro contato com índios isolados parte do pressuposto de que, de um lado estão os indígenas – os isolados – e, do outro, a sociedade nacional, que

deve “integrá-los” a partir do contato, efetivado de diferentes maneiras historicamente. A política empreendida pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI)[11] consistia justamente em integrar os indígenas, tornando-os trabalhadores rurais. A política atual da Coordenação Geral de Índios Isolados e Recém-Contatados (GIIRC), da Funai, é de preservá-los do contato com a sociedade nacional, fundamentalmente por meio da proteção ao seu território. De um modo ou de outro, o isolamento pressuposto recai sempre sobre os indígenas.

Contudo, em via reversa, o sociólogo Norbert Elias (1994, p. 88), em *A sociedade dos indivíduos*, recorre à “parábola das estátuas pensantes” para ilustrar a condição de isolamento a que os indivíduos são submetidos no âmbito da sociedade ocidental. A metáfora é usada por ele para representar o indivíduo civilizado, que pode olhar e escutar o mundo, impossibilitado, contudo, de se mover, de agir e de tocar. Nesse contexto, é como se os indivíduos se percebessem isolados, distanciados uns dos outros e dos objetos.

Elias atribui a essa condição o resultado de toda uma delicada trama de controles e proteções exercidas sobre as várias esferas da experiência humana. Algo que começa a ser gestado na infância, quando os pais e professores dirigem palavras de ordem às crianças no intuito de incitá-las a não agir diretamente sobre objetos ou pessoas e, em contrapartida, a pensar e a refletir sobre os acontecimentos em retrospecto. “Não mexa aí”, “Fique quieto”, “Não coma com as mãos”, “Não vá se sujar”, “Pare de bater nele”, “Você não pode esperar?”, “Pense antes de agir”, (ELIAS, 1994, p. 90) essas e tantas outras expressões familiares são exemplos de uma proposta educacional de distanciamento do indivíduo em relação ao mundo.

Quando os impulsos só podem se manifestar de maneira indireta e a ação é postergada pelo autocontrole, o indivíduo se vê tomado pela sensação de que uma “barreira invisível” se interpõe entre ele e o mundo. (ELIAS, 1994, p. 91)

---

11 O Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais (SPILTN; a partir de 1918, apenas SPI) foi criado em 20 de junho de 1910 pelo Decreto nº 8.072, tendo por objetivo prestar assistência a todos os índios do território nacional. O projeto do SPI estava baseado em política indigenista adotada com o objetivo de civilizar o índio, transformando-o em trabalhador nacional. A Funai é o órgão indigenista criado por meio da Lei nº 5.371, de 5 de dezembro de 1967, para substituir o extinto SPI. A Funai é ligada ao Ministério da Justiça e sua função é ser coordenadora e principal executora da política indigenista do Governo Federal. Sua missão institucional é proteger e promover os direitos dos povos indígenas no Brasil. Cabe à Funai promover estudos de identificação e delimitação, demarcação, regularização fundiária e registro das terras tradicionalmente ocupadas pelos povos indígenas, além de monitorar e fiscalizar as terras indígenas. A Funai também coordena e implementa as políticas de proteção aos povos isolados e recém-contatados. (FUNAI, [2015])

Sendo assim, os sentimentos e a autopercepção se realizam na visão, no pensamento e na fala. O que aí se expressa é a negação da espontaneidade, da descarga na ação, em favor da reflexão e do controle individual, aspectos cultivados por uma sociedade pretensamente civilizada.

> [...] mais e mais atividades que originalmente implicavam a pessoa inteira, com todos os seus membros, são concentradas apenas nos olhos, embora, é claro, esse tipo excessivo de restrição possa ser compensado por atividades como a dança ou os esportes. Com a crescente supressão dos movimentos corporais, aumenta a importância do ver: 'Você pode olhar, mas não mexa nisso', 'Bela figura', 'Não chegue muito perto, por favor' [...] Os prazeres do olhar e da audição tornam-se mais ricos, mais intensos, mais sutis e mais gerais. Os dos membros são cada vez mais confinados a algumas áreas da vida. Percebemos muito e nos movimentamos pouco. Pensamos e observamos sem sair do lugar. (ELIAS, 1994, p. 91)

Essa imagem do isolamento individual é circunscrita pelo autor a uma composição particular de determinadas sociedades em certas épocas. Com isso, ele supõe que no ato de estabelecer comunicação com membros de sociedades diferentes faça algum sentido "despojar essa experiência e as imagens do homem a ela associadas de seu caráter de evidência." (ELIAS, 1994, p. 92)

O encontro entre duas sociedades gera uma área de atrito cultural em que a própria noção de isolamento pode ser colocada em xeque. Nesse sentido, a dificuldade com que os brancos lidam, numa situação de contato, com índios isolados é muitas vezes reveladora do quanto a sociedade ocidental opera por isolamento, usando de uma série de artifícios para se manter distante fisicamente da alteridade, promovendo, ainda, o isolamento entre indivíduo e sociedade: a captação da imagem será apenas mais um dos procedimentos que, nesse contexto, diz respeito ao ato de isolar. Tomar os indígenas como isolados – sem se questionar sobre o quanto esse isolamento é construído de parte a parte – é o primeiro equívoco com o qual é preciso lidar concretamente ao filmar uma situação de primeiro contato.

Em termos inteiramente outros, Bruno Latour (1994) elabora, em *Jamais fomos modernos*, sua célebre crítica àquele que seria o gesto moderno por exce-

lência. A Constituição Moderna, segundo ele, procurou separar radicalmente o mundo social do mundo natural, o sujeito do objeto, a partir de um investimento excessivo no humanismo. Talvez o quadro esquemático moderno tivesse conseguido se manter, mas os exemplos de fissura proliferaram a uma velocidade acelerada. Enquanto a natureza foi mantida longínqua, muda, tanto inesgotável quanto passível de ser dominada, a ela pôde ser reservado o polo constitucional da tradição.

Eis que se multiplicam os problemas surgidos a meio caminho entre a cultura/sociedade e a natureza: como classificar o buraco da camada de ozônio, o aquecimento global do planeta? Eles são humanos? Sim, são humanos, pois foram feitos pelos homens. Eles são naturais? Sim, pois concernem à natureza. (LATOUR, 1994)

A Constituição Moderna absorveu contraexemplos e exceções até onde pôde. Entretanto, o quadro rachou, tornando o diagnóstico da crise por vezes evidente, requerendo uma "explicação conjunta", (LATOUR, 1994) que não separe sujeitos e objetos, natureza e cultura, mas que consiga estabelecer vínculos, por meio da atuação de "mediadores" capazes de realizar a "tradução"[12] (LATOUR, 1994) entre os mundos postos em jogo.

A existência de mediadores torna, então, possível partir do meio, que surge exatamente como resultado da separação empreendida pelos modernos. Entre a natureza e a cultura, entre o sujeito e o objeto, é do meio, onde estão os intermediários, que se invertem as setas da explicação. A partir do momento em que o conjunto dos intermediários é elevado à dignidade de mediadores (sendo o cinema documentário nesse caso um dos mediadores possíveis), ou seja, atores dotados da capacidade de traduzir, "a história torna-se realmente possível. O tempo se torna realmente presente." (LATOUR, 1994, p. 80)

Conforme Latour (1994), todas as medidas são criadas e constroem comensurabilidade que não existia sem elas – trata-se de uma atribuição dos mediadores. No caso da situação de primeiro contato com índios isolados, por exemplo,

---

12 Nos termos de Latour (1994, p. 111), "Nenhuma coisa é, por si só, redutível ou irredutível a qualquer outra. Nunca por si mesma, mas sempre por intermédio de uma outra que a mede e transfere essa medida à coisa. Como acreditar que os mundos não podem ser traduzidos quando a tradução é o próprio cerne das relações estabelecidas entre eles? Como dizer que os mundos são dispersos quando nós os totalizamos o tempo todo?"

o isolamento será uma das medidas criadas para tornar comensurável aquilo que é incomensurável: o encontro com a radical alteridade.

Em *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches* (2002), o autor elabora uma crítica ao modo como os cientistas constroem não apenas seus objetos, mas também a crença que neles depositam. De acordo com Latour (2002), faz parte dessa operação construir um saber para explicar aquilo que se acredita ser a crença do outro, recusando o fato de que essa construção é, ela também, uma crença. Nesse caso, é criada uma distinção entre saber e ilusão, ou, antes, a separação entre uma forma de vida prática e uma forma de vida teórica que a mantém. (LATOUR, 2002) Por isso, povos cercados de amuletos ridicularizam outros povos cercados de amuletos: "Feitiço, feitiço e meio", ironiza.

A perspectiva de Latour permite questionar as medidas que a sociedade nacional criou (o isolamento, o primeiro contato) para se relacionar com os povos que preferem se distanciar dela por opção, como é o caso dos índios isolados. A partir daí, pode-se verificar em que medida a aproximação aos índios isolados revela o isolamento que a própria sociedade ocidental constrói meticulosamente para si; em que sentidos o isolamento da sociedade ocidental se aproxima ou se distancia do isolamento das sociedades indígenas; e, finalmente, por que a situação do primeiro contato exerce um fascínio tão grande na sociedade não indígena.

Não se pode esquecer, ainda, que é justamente na cena originária do primeiro contato, usada sistematicamente para reiterar a superioridade da sociedade nacional frente às sociedades ameríndias, que as categorias mesmas de "homem branco" e "índio" se fundam. Lembremos, nesse caso, da afirmação mordaz de Eduardo Viveiros de Castro (2006, p. 9): o índio isolado nem sabe que é índio, ou ele é índio apenas para a Funai, não para si mesmo.

> Bem, o índio isolado ninguém tem coragem de dizer que não é mais índio, sobretudo porque ele nem é índio ainda. Ele não sabe que é índio; não foi contatado pela Funai ou coisa do gênero. Ou seja, primeiro se tem que virar índio para depois deixar de ser. Por que então não se pode querer virar de novo depois de deixar de ser? Ou quem sabe voltar a nunca ter sido, mas nem por isso insistindo menos em ser?

Historicamente, a designação “índio” parte do invasor europeu. Tanto é assim que foi usada para designar os indígenas submetidos (fossem aldeados ou escravizados) em oposição ao termo “gentio”, mais geral, usado para tratar os indígenas independentes. Caminha e Vespúcio dizem “gente”, “homens” e “mulheres” para se referir aos habitantes destas terras. Ainda ao longo do século XVI, são usados para designar etnias os termos “gerações”, “nações” e “linhagens”. Como observa Manuela Carneiro da Cunha (2012, p. 50), pela metade desse século, “começa-se também a empregar a expressão ‘negro da terra’ para nomear os índios escravizados – além dos termos tradicionais ‘gentio’, ‘brasil’ e ‘brasileiro’”.

Se procuro chamar atenção para as formas como as categorias do “isolamento”, do “primeiro contato” e do “índio” são articuladas é porque acredito que a situação do contato coloca em xeque o isolamento dos indígenas e sua forma de vida, ao mesmo tempo em que questiona o isolamento em que a sociedade ocidental se confinou e a forma de vida que lhe corresponde. Esses são aspectos que constituem a experiência cinematográfica ocorrida num encontro intercultural como o primeiro contato com índios isolados.

Mais que isso, se reflito sobre esses valores, tenho em vista que eles “são constantemente criados e transformados no ato de se referir a eles ou de lidar com eles.” (WAGNER, 2010, p. 233) Nesse sentido, o isolamento que me interessa é exatamente aquele que emerge na situação da filmagem do primeiro contato. Tenho, portanto, em vista que a situação da filmagem é produtiva, realiza de forma singular o encontro intercultural, o que envolve um projeto de “invenção da cultura” e de reinvenção do cinema que pretendo investigar. (WAGNER, 2010)

Políticas e imagens do indigenismo

De um ponto de vista histórico, os filmes aqui analisados vinculam-se ao indigenismo[13] deflagrado no Brasil no final da década de 1970. A partir dessa década,

13 Considero “indigenismo” todo o tipo de ação, iniciativa ou prática engajada em prol dos direitos indígenas, partam elas da sociedade civil, do Estado ou dos movimentos sociais. Além da “política indigenista”, projetada e executada por esses diferentes atores, há a “política indígena”, política protagonizada pelos próprios indígenas e que não se reduz ao “indigenismo”.

sabe-se, o Estado brasileiro empreendeu diversas ações de integração do território nacional. Nesse momento, foi preciso estabelecer contato com os povos indígenas, porque eles eram os habitantes das terras que foram esquadrinhadas por estradas e doadas pelo governo a colonos e fazendeiros. O cinema, por sua vez, percorreu as estradas abertas pelo governo, colhendo os resíduos dessa política, interferindo nela e ressignificando-a.

O indigenismo emerge nesse momento como uma resposta à geopolítica modernizadora da ditadura e seu projeto de "emancipação." (VIVEIROS DE CASTRO, 2006) O projeto do governo pretendia induzir a ocupação do território brasileiro por meio de uma série de ações (concessão de terras a fazendeiros, criação de agrovilas, abertura de estradas, construção de hidroelétricas, incentivos à extração de minerais e de madeira etc.) e da criação de um instrumento jurídico para discriminar quem era e quem não era índio. O objetivo era desresponsabilizar o Estado em relação àqueles indivíduos que não apresentassem mais a aparência da indianidade.

Nesse contexto histórico, ligado às políticas de Estado, torna-se, então, relevante a questão da aparência do índio, ou seja, de sua imagem. Muitas das disputas em torno dos direitos indígenas na época eram – e ainda são – contornadas pelo governo (e também pela iniciativa privada e pela sociedade civil, identificadas às figuras do fazendeiro, do posseiro, do garimpeiro ou do empresário) com argumentos sobre a aparência "embranquecida" dos indígenas: daí a relevância política da imagem do índio.

Em resposta às tentativas de "desindianização" jurídica, surgiram as Comissões Pró-Índio e a Anaí (Associação Nacional de Ação Indigenista); nesse mesmo contexto foram criadas ou se consolidaram organizações como o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e o projeto Povos Indígenas no Brasil (PIB), do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), que deu origem ao Instituto Socioambiental (ISA).

Tal como explica Viveiros de Castro (2006, p. 3), esse movimento se organiza não para responder à pergunta posta pelo Estado – quem é índio? –, mas como uma recusa à proposição dessa questão, buscando subvertê-la.

> No fundo, não deixou de ser uma sorte os generais e coronéis da época terem tentado desindianizar uma porção de comunidades indígenas, pois isso, na verdade, terminou foi por reindianizá-las.

> A atabalhoada tentativa da ditadura de legiferar sobre a ontologia da indianidade 'desinvisibilizou' os índios, que eram virtualmente inexistentes como atores políticos nas décadas de 1960 e 1970. Eles só apareciam, de vez em quando, em alguma reportagem colorida sobre o Xingu, geralmente como ilustração do admirável trabalho dos irmãos Villas Bôas (digo admirável sem nenhuma ironia; não deixava de ser bizarro, porém, o fato de que havia nessa época uma série de jornalistas especializados em embasbacar-se diante dos Villas Bôas e outros sertanistas). A grita suscitada com o projeto de emancipação resgatou a questão indígena do folclore de massa a que havia sido reduzida. Ela fez com que os próprios índios se dessem conta de que, se eles não tomassem cuidado, iam deixar de ser índios mesmo, e rapidinho. Graças a isso, então e enfim, os índios se tornaram muito mais visíveis como atores e agentes políticos no cenário nacional.

A preocupação com a visibilidade dos índios no interior da sociedade brasileira surge, portanto, junto à preocupação com os direitos dos índios e à necessidade de demarcar suas terras. Devido ao engajamento de grupos indígenas e indigenistas foi possível, na Constituição de 1988, formalizar uma série de direitos, todavia ainda hoje não implementados efetivamente, afinal o que está em jogo desde então são políticas governamentais nas quais o índio era – e ainda é, mesmo após a democratização do país – deliberadamente deixado de fora, excluído, quando não "apagado".

Como lembra Alcida Rita Ramos (1990, p. 118), "se, por um lado, os índios passaram a se identificar como 'índios' perante os brancos, por outro, ao se olharem entre si, viam-se como povos diferenciados por tradições próprias, patrimônio distinto a ser tenazmente preservado", daí a distinção inevitável entre dois níveis de política: a política indígena,[14] da qual os índios são protagonistas, e a política indigenista, realizada pelos não índios em diálogo com os indígenas.

---

14 "No início dos anos 1970, ocorreram as primeiras assembléias indígenas regionais, primeiramente patrocinadas pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), congregando líderes indígenas em torno da necessidade de expressar seus direitos conforme reza a Constituição e a legislação do país, direitos esses constantemente lesados por ações oficiais e particulares. Em 1980, foi criada a União das Nações Indígenas (UNI). Nas primeiras assembléias e em muitas das falas públicas dos índios, sempre ficou muito clara a identidade destes com uma tradição específica. Não eram apenas 'índios', eram Xavantes, Terena, Kaigang, Macuxi, Guarani deste ou daquele local, e assim por diante." (RAMOS, 1990, p. 117)

Essa distinção é importante, porque revela que os "índios" são "índios" para os brancos e dentro da política indigenista. Entre eles, no entanto, tratam-se como povos distintos, o que é possível confirmar no nível da política indígena. Vale observar que, no momento em que os índios, no início da década de 1970, ingressaram numa mesma arena política em prol de causas em comum e frente ao branco – por meio do indigenismo –, eles também, num outro nível, reforçaram suas distinções étnicas, o que pôde ser feito por meio da política indígena. (RAMOS, 1990, p. 118)

Apesar da aderência dos cineastas à causa indígena, aos grupos indigenistas e às políticas indígenas, não pretendo sobrepor (sem lacunas ou ambiguidades) a atuação cinematográfica de nenhum deles à militância política levada adiante por esse movimento. Os interesses de Andrea Tonacci, Vincent Carelli e Adrian Cowell parecem apontar para aspectos distintos do indigenismo e não se reduzem às demandas políticas mais imediatas, tanto é assim que todos os três trabalhos transcorrem durante um longo período de realização e enfrentam desafios diferentes daqueles do indigenismo.

Se, algumas vezes, os cinegrafistas reproduzem um enquadramento institucional para filmar os índios – o que os aproximou do ponto de vista do colonizador, do invasor –, outras vezes eles se afastaram desse modo de enquadrar para filmar a singularidade do encontro com o outro, ou refletiram e colocaram em dúvida o modo de aproximação do invasor. A perspectiva do cinema e a perspectiva institucional, seja ela do colonizador ou do Estado, encontram-se e desencontram-se historicamente.

Se variam as relações dos filmes com as instituições, é também distinta a relação de cada um deles com a história. Notam-se posicionamentos diferentes, construídos por meio dos recursos do cinema, diante das relações que envolvem as instituições e a história dos índios e do indigenismo no Brasil, o que será verificado adiante nas análises dos filmes.

Cabe lembrar aqui que a fotografia fizera antes esse mesmo papel, assumido posteriormente pelo cinema, tomando para si a tarefa de criar arquivos e catalogar os lugares e tipos humanos localizados em terras distantes da Europa Ocidental. Os álbuns fotográficos realizados pelos viajantes eram, então, dotados de um conhecimento pretensamente enciclopédico sobre o mundo. A preocupação era de ordem descritiva, o que era adequado tanto às finalidades científicas quanto ao planejamento de ações governamentais.

Em geral, os personagens são enquadrados frontalmente e em pose dirigida à câmera. Tal como observa Anna Karina Bartolomeu (2008, p. 43), nas fotografias desse período era importante demarcar posição, sendo a identidade do colonizador definida contra a do colonizado.

> Aos 'nativos' era designado o lugar de quem deveria ser olhado, pesquisado, sobre os quais se deveria aprender. Torná-los objetos do olhar da câmera significava aí mais uma forma de domínio e de controle, parte do contexto político da colonização, e também uma maneira de demarcar posições, fixando a diferença, moldando a identidade de uns contra os outros.

Desde a década de 1930 já existia uma política institucional de contato com os índios isolados no Brasil, que justificou a criação do SPI e da Funai. A partir de 1940 faz-se referência no regimento do SPI aos trabalhos fotográficos e cinematográficos (SOUZA LIMA, 1995), usados de maneira sistemática. Antônio Carlos de Souza Lima (1995) observa que, no caso do álbum em três volumes intitulado *Índios do Brasil*,[15] as fotografias estão organizadas segundo as regiões do Brasil percorridas pelas expedições de Cândido Rondon. O critério de agrupamento das imagens é, portanto, administrativo e não etnológico (linguístico, tipo/área cultural, grau de aculturação etc.), o que revela de saída uma perspectiva eminentemente branca na organização do material.

Grande parte das fotos, ainda segundo Souza Lima, demonstra que a exibição reiterada dos elementos constitutivos da política nacional era de significativa importância para a imagem que o SPI pretendia veicular de sua ação. A postura corporal, as vestimentas, o próprio cenário das salas de aula, as fotos de exercícios físicos, ressaltando-se a presença da bandeira – muitas vezes os índios perfilados diante dela – e de um mapa do Brasil, são elementos constantes da iconografia propagada pela Comissão Rondon e pelo SPI ao longo de toda a sua trajetória. "Do corpo ao território, toda superfície manipulável parece servir à inscrição de imagens do nacional." (SOUZA LIMA, 2005, p. 192)

Em torno da ideia do "cerco de paz", o Estado cria uma nova totalidade, unidade de crença e pertencimento, lembrança sempre presente da intencional er-

15 Referido como de autoria de Cândido Rondon, o projeto da publicação iniciou-se em 1946, tendo sido concluído em 1953.

radicação dos costumes nativos, das vivências do tempo e do espaço impostas pela sociedade nacional. Construir o Brasil, nesse caso, implica fazê-lo pela inclusão de povos expropriados de suas histórias, pensar sua disposição no espaço como submetida à imagem maior retratada pelo mapa.

> Compunha-se um acervo a retratar o índio genérico, numa unificação do heterogêneo produzida pelo olhar exógeno dos gestores do governo dos índios pela ação do poder tutelar que os agrupa. Conquanto declarados os povos, com abundância de retratos individuais (como se a intenção fora fotografar tipos humanos somaticamente distintos), as fotos demonstram sobretudo as ações do Serviço [SPI], servindo para enaltecê-lo, tal como podem servir para estudá-lo. (SOUZA LIMA, 2005, p. 165)

Ao abordar a cena do contato no filme *Os Arara*, César Guimarães sugere uma espécie de inversão para mostrar como, ao entrarem em nosso sistema de representação, que os torna visíveis, simultaneamente, os Arara nos incluem em seu regime de trocas a partir de uma conjugação peculiar entre cosmologia e história. Nesse sentido, valendo-se dos recursos do cinema, o cineasta expõe-se à presença sensível dos sujeitos filmados, deixando-se afetar por eles.

> Talvez fosse possível escrever uma outra história das imagens do contato entre os ameríndios e os brancos, na qual os corpos figurados testemunhariam um processo no qual se imbricam captura e resistência, troca e negociação, reconhecimento e descobrimento, aparição e desaparecimento. (GUIMARÃES, 2012, p. 60)

O ponto de vista do colonizador, a partir do qual foram realizadas as cenas fundadoras do contato, permanece presente nos registros que apresentam o encontro com os indígenas sob o enquadramento institucional do Estado. As conhecidas imagens produzidas pelo Major Luiz Thomaz Reis, cinegrafista que participou das expedições empreendidas pelo Marechal Rondon, são um exemplo disso.

No filme *Ao redor do Brasil* (1932), Thomaz Reis nos mostra as ações da expedição capitaneada por ele e pelo Capitão Vasconcellos, ao mesmo tempo em que os índios vão sendo contatados. O fotógrafo e antropólogo Fernando de Tacca faz uma análise dos filmes e fotografias realizados nesse contexto. Para empreen-

der a análise, dividiu as imagens realizadas por Reis em cinco categorias: 1) a imagem do índio como "selvagem"; 2) a imagem do índio como "pacificado"; 3) a imagem do índio como "integrado"; 4) a imagem do índio como "civilizado"; e 5) os guardiões de fronteiras.

As categorias por ele usadas coincidem exatamente com os objetivos manifestos pela Comissão Rondon. Com isso, seu trabalho analítico busca provar que a imagem do índio era construída com base em certo ideário político. A título de conclusão, escreve:

> Na Comissão Rondon, a imagem existe como auto-afirmação e *marketing*, e mostra a ação estratégica de ocupação de nossas fronteiras. Nesse roteiro, a imagem do índio tribal é construída como referência de integração, e não de exclusão, no conjunto da nação. Rondon e Reis formam um único e inseparável olhar articulado, que dá visibilidade às diferenças étnicas e de contato no Brasil daquela época, olhar este responsável por permanências sígnicas no imaginário brasileiro. (TACCA, 2001, p. 131)

Por estar interessado justamente em demonstrar a coincidência do ideário político do Estado com as imagens, nas análises de Tacca, a "imagética" de Thomaz Reis é eficiente e não sofre a interferência da presença dos índios. O autor ressalta o mérito de Reis como fotógrafo e atribui a esse talento a qualidade do material fotografado e filmado (são destacadas, sobretudo, filmagens de rituais e do cotidiano indígena).

> Não podemos ver as sequências como ingênuas, pois são sempre significativas, por mais óbvias ou redundantes que sejam. Esse filme [*Inspetoria de fronteiras – Alto do rio Negro*, 1938] está repleto de redundância, reiteração e reafirmação que exaltam a ação dos salesianos. (TACCA, 2001, p. 96)

A proposta de Tacca consiste em mostrar como as imagens foram construídas e, reitero, em demonstrar a centralidade do ideário político nessa construção.

Ao analisar especificamente o filme *Ao redor do Brasil*, Paulo Menezes sugere que os problemas enfrentados na representação assumida por Reis são semelhantes àqueles com os quais se deparou o artista plástico francês Jean-Baptiste Debret

(1768-1848) nas pinturas que fez sobre o Rio de Janeiro, quando de sua participação na Missão Artística Francesa (Rio de Janeiro, 1817). As pinturas de Debret retratavam a corte portuguesa transferida para a ex-colônia, e o desafio do pintor era dar uma aparência de metrópole para um Rio de Janeiro de fato ainda provinciano.

Menezes chama atenção, no caso do trabalho de Thomaz Reis, para o mesmo descompasso entre a representação e o real. O que se pretendia mostrar era "a constituição da nação pela incorporação de todos os seus habitantes em um corpo social comunitário que precisa ser moderno" e a busca por se dar "forma visual a esse Estado moderno positivo por meio da constituição da base que permite ao corpo social o seu mais pleno, efetivo e harmônico funcionamento societário: instituições sólidas e eficazes." (MENEZES, 2008, p. 235)

Todavia, apesar dos esforços de Thomaz Reis para "brindar os espectadores com um grande filme, sobre um grande, seguro e consolidado Brasil", esse filme é notadamente "montado e construído, definitivamente, para inglês ver." (MENEZES, 2008, p. 255)

Se levo adiante a reivindicação de César Guimarães, entendo que a presença e participação dos indígenas em cena é mais um aspecto que deve ser observado nessas imagens, sendo tão importante quanto o mérito fotográfico de Reis, a eficiência (ou não) do filme ou mesmo do ideário político dos militares. Nos termos de César Guimarães, se houve "captura", houve também "resistência"; se ocorreu "troca", também "negociação"; se existiu "descobrimento", também "reconhecimento"; se houve "aparição", ainda "desaparecimento".

Em uma das sequências que introduz *Ao redor do Brasil*, o objetivo parece ser registrar o rosto do índio Ianahuquá, como é feito em fotografias de identificação. Mas, quando Reis filma as costas do indígena, este vira o rosto para frente e olha para a câmera, num gesto imprevisto que parece desconcertar o propósito de medição e identificação que está em jogo. Mais que isso, o gesto do índio Ianahuquá é, a um só tempo, parte do objetivo manifestado da empresa (a identificação) e revelador da presença do fotógrafo, do aparato fotográfico e da cena que existe ao seu redor. O índio não está sozinho, ele está diante de alguém, que faz uso de um dispositivo técnico, por meio do qual realiza a imagem, decorrendo daí uma relação. Nesse caso, quem está "ao redor" dos índios Ianahuquá, de suas terras e de sua aldeia – e também ao redor da cena habitando seu antecampo –, são os brancos.

Fotogramas 1 a 3 – Registro de identificação e devolução do olhar de índio Ianahuquá

Fonte: *Frames* do filme *Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

Há situações em que a equipe da expedição, acompanhada em *Ao redor do Brasil*, interage deliberadamente com os índios que nesse momento já são mostrados em conjunto. Ao pretender integrar os indígenas selvagens, eles estão também sendo "integrados" ao cotidiano da aldeia.

Em cena, mantêm-se as diferenças, os descompassos, as dificuldades e os equívocos que são inerentes à integração, apesar desses percalços não serem levados em consideração formalmente pela política do governo, que pretende justamente

apaziguá-los. Na imagem, são notáveis a falta de naturalidade e até certo constrangimento dos funcionários do SPI, comendo com as mãos, entre os indígenas.

Fotogramas 4 a 6 – Integrantes da expedição do Marechal Rondon são “integrados” nas aldeias

Fonte: *Frames* do filme *Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

Em seguida, os índios, mostrados em grupo, compartilham seus afazeres cotidianos, cozinhando e descansando. A cena do cotidiano parece ter sido composta de forma a mostrar os hábitos de uma família indígena inexistente, visto que nos letreiros do filme consta a informação de que se trata de “diversas tribos do [Rio] Curisevu”. Ainda que circunstancialmente, tem-se acesso a um cotidiano que escapa inteiramente ao programa de Estado.

Fotogramas 7 a 9 – Cenas do cotidiano de diversos grupos habitantes do Rio Curisevu

Fonte: *Frames* do filme *Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

Riem, descansam, cozinham e, em si, as ações parecem mais importantes do que sua função inicial de descrever o índio “selvagem”, “primitivo”, a ser mostrado, em seguida, como “integrado”. Esssas imagens sugerem que outra forma de vida está em cena, abrindo-se, mesmo que inconscientemente, a uma descrição mais atenta a seu desenvolvimento interno. Nesse momento, Thomaz Reis parece integrado a esse cotidiano por meio do ato da filmagem.

Num terceiro momento, os índios que foram medidos individualmente e mostrados em grupo como selvagens são vestidos justamente para se evidenciar a ação realizada sobre eles e valorizar o agente dessa ação (os militares). Por outro lado, é inevitável que a ação gere algum tipo de reação, resistência ou mesmo alteração em relação ao planejado. Se eles são vestidos, há de se entender que essa vestimenta não lhes cabe sem que seja feito muito esforço para colocar-lhes uma roupa de branco. A visível dificuldade para vestir a roupa é um indício da não adequação daqueles corpos ao lugar que lhes estava reservado, mesmo que ao final a roupa seja vestida e os índios fotografados em pose. Por meio da inserção de duas cartelas, o filme parece querer explicar, ao menos em parte, a inadequação: "As mulheres também foram vestidas com roupas para homens", "Embora muito justas, elas ficaram contentes com essas roupas".

Para completar, sobre a imagem do casal vestido, o filme insere o comentário: "Há aqui índios das diversas tribos do Curisevu. Hoje eles já estão em contato com o posto de Simões Lopes e em breve teremos mais esses trabalhadores no convívio de nossa sociedade".

Outro ponto que pode ser questionado: se, apesar do esforço, os diversos índios oriundos do Rio Corisevu foram de fato vestidos para que fosse tomada a imagem pela câmera, o que nos assegura que em seguida eles continuaram vestidos?

A metáfora do mármore e da murta, usada pelo Padre Antônio Vieira (e retomada por Eduardo Viveiros de Castro, 2002) para se referir aos colonos pode ser elucidativa. As estátuas de mármore são difíceis de esculpir, mas esculpidas conservam sua forma ao infinito. Diferentemente, as estátuas de murta são mais maleáveis, fáceis de esculpir, entretanto os ramos de murta crescem rapidamente e logo modificam toda a forma esboçada: "outros gentios são incrédulos até crer; os brasis, ainda depois de crer são incrédulos." (VIEIRA, 1657, p. 216) Nesses termos, Vieira expõe a dificuldade da Companhia de Jesus em convertê-los. O grande problema da conversão dos indígenas no Brasil não era a falta de entendimento, pois eles se mostravam ágeis para dar respostas ao que fosse dito e não ofereciam resistência ao que lhes era pregado. Mas, a "memória fraca" fazia com que retornassem a suas crenças mesmo tendo experimentado a conversão. Como conclui Viveiros de Castro (2002, p. 187), em formulação central de sua teoria, "a inconstância é uma constante da equação selvagem."

Fotogramas 10 a 12 – Índios vindos das diversas aldeias do Rio Curisevu são vestidos e fotografados em pose

Fonte: *Frames* do filme *Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

Para além da intenção do Estado, há aquilo que, a despeito do que se pretende mostrar, acaba se tornando visível posteriormente, a partir da retomada futura do filme por seus espectadores. É inevitável, por exemplo, perceber as imagens dos garimpeiros atuando nas águas do Rio Araguaia, nas proximidades das aldeias dos índios Carajás, como um alerta de que a política que visa pacificar gera efeitos deletérios, que incidem de algum modo na relação dos índios com os brancos.

Fotogramas 13 a 16 – Thomaz Reis registra a atuação de garimpeiros

Fonte: *Frames* do filme *Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

Não há como deixar de reconhecer uma relação entre a floresta que foi destruída e a cidade que foi construída ou o plantio em grandes extensões, em uma

aproximação que a própria montagem do filme sugere. Se a intenção da presença da câmera na expedição era atestatória, a comprovar as ações que vinham sendo empreendidas pelo governo, atesta-se também que entre essas ações constam aquelas de deliberada destruição da floresta. No extracampo das imagens da cidade que se constrói ou do amplo campo que se cultiva, perfila o futuro catastrófico do projeto nacional de desenvolvimento.

Fotogramas 17 a 21 – Florestas destruídas seguidas de cidades construídas

17

18

19

20

21

Fonte: *Frames* do filme *Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

As imagens do contato realizadas pelo SPI trazem uma comprovação da política indigenista do Estado Nacional. Isso é nelas evidente. Mas provam muito mais do que se supunha em princípio, na intenção de propagandear a política de Estado. Elas acenam para as consequências desastrosas dessas políticas (entre elas, a expropriação dos territórios indígenas, empreendida pelos interesses privados e pelo próprio Estado), sugerindo, além disso, em perspectiva reversa, modos de resistência ao olhar e ao impulso integrador.

Por um regime do tato

Retomando o exemplo mencionado no início deste capítulo, é possível perceber como a dimensão interétnica do contato com o branco altera – histórica e cosmologicamente – o discurso dos Yanomami. O sucesso desse discurso (haja vista a projeção internacional de Davi Kopenawa), tanto internamente, em sua comunidade, como no mundo dos brancos, resulta exatamente da capacidade de fazer

a passagem (a tradução) entre dois mundos distintos, sem apagar as diferenças, valendo-se sempre, a seu favor, da disparidade de sentido gerada no contato.

> Se o discurso político indígena se limitar à mera reprodução das categorias brancas, ele se reduzirá a uma retórica oca; se, por outro lado, ele permanecer no âmbito exclusivo da cosmologia, não escapará do solipsismo cultural. Em um caso como no outro, a falta de articulação desses dois registros leva ao fracasso político. Ao contrário, é a capacidade de executar tal articulação que faz os grandes líderes interétnicos. São esses efeitos de interação e retroação que dão ao discurso político indígena contemporâneo um interesse etnográfico especial. (ALBERT, 2002, p. 242)

Um bom exemplo da forma como Davi Kopenawa atua nesse domínio está na contraposição entre a palavra "floresta", para os indígenas, e a expressão "meio ambiente" para os brancos. Sem desconsiderar que o espaço do ambientalismo político lhe é favorável, por se engajar na preservação da natureza e de seus entes, incluídos os espíritos que ela abriga, Kopenawa se desloca nesse contexto manejando a extrema disparidade de sentido que a floresta tem para os brancos e para os indígenas, extraindo daí desdobramentos significativos. Essa disparidade, no caso, está vinculada ao fato de que, para os Yanomami, a floresta não se reduz a um espaço paradigmático que precisa ser valorado dentro da economia das mercadorias, tal como se entrevê nos discursos ambientalistas. Ela está vinculada a todas as formas de vida que são ali abrigadas, à caça, aos espíritos e às perspectivas que proporcionam aos xamãs. Daí sua fundamental importância, que não se restringe à separação entre sujeitos humanos e não humanos produzida pelos brancos. Kopenawa (1990 apud ALBERT, 2002, p. 258) não cessa de criticar a visão branca de uma floresta inerte, "criada à toa e jazendo lá, silenciosa", visão propagada, inclusive e de certo modo, pelo discurso ambientalista que pretende protegê-la.

Para Kopenawa (1990 apud ALBERT, 2002, p. 258), "proteger a floresta" ou "demarcar a terra" não significa apenas garantir a existência física, a sobrevivência dos Yanomami. Significa também preservar a sua existência em relação com a complexa rede de coordenadas sociais e de intercâmbios cosmológicos. Trata-se, portanto, de uma sofisticada operação de tradução:

> Nós, nós não usamos a palavra 'meio ambiente'. Dizemos apenas que queremos proteger a floresta inteira. 'Meio ambiente' é a palavra de outra gente, é uma palavra dos brancos. O que vocês chamam de 'meio ambiente' é o que resta do que vocês destruíram. (KOPENAWA, 1990 apud ALEBRT, 2002, p. 259)

Assim, sem abrir mão dos objetivos comuns que o vinculam ao ambientalismo contemporâneo, Kopenawa não deixa de demarcar as diferenças existentes entre eles. Essa zona de equívoco e de atrito cultural é constantemente exposta em seus discursos. "A gente da ecologia criou essas palavras. Tornaram-se as palavras da floresta. Fizeram isso porque a sua própria floresta já desapareceu." (KOPENAWA, 1990 apud ALBERT, 2002, p. 260)

Todo o tempo, a violência predatória dos brancos é explicitada e atribuída, prioritariamente, à ignorância, à "escuridão confusa" de um pensamento "plantado nas mercadorias". Dessa maneira, ele confere visibilidade para o antagonismo irredutível entre dois modos de conhecimento, o dos "estrangeiros, inimigos", que tem suas raízes na escrita, e o dos Yanomami, fundamentado na visão – conhecimento xamânico que depende exatamente de sua relação com os seres da floresta. (KOPENAWA, 1990 apud ALBERT, 2002, p. 248)

> O discurso de Davi lembra-nos que esses processos operam num horizonte lógico e estratégico de negociação intercultural e que, portanto, afetam tanto as categorias indígenas como as categorias emprestadas dos brancos. Essa microfísica linguística, instaurada pela comunicação e pela política interétnicas, tende, assim, a produzir fórmulas semânticas de meio termo, cuja dialética ao mesmo tempo contorna e reafirma as incompatibilidades simbólicas em confronto; fórmulas nas quais a tradição tanto ajusta os empréstimos à sua lógica quanto é, ela mesma, modificada por eles. (ALBERT, 2002, p. 263)

Transitar entre dois mundos, sem apagar suas diferenças, demanda, assim, diplomacia por parte do xamã, e Kopenawa será um diplomata em duplo sentido. (SZTUTMAN, 2013) Ele conecta o mundo dos Yanomami ao mundo dos espíritos (*xapire*) e conecta os Yanomami ao mundo dos brancos. Sua questão é mais a de como "falar com o branco" do que "falar como o branco", pois ele nunca deixa de lado o vínculo com sua cultura. O que interessa, nesse caso, não é "como

construir um mundo comum com os brancos, mas [...] como habitar o mesmo planeta, mas separadamente. Pois as incompatibilidades imperam."[16]

A tradução entre dois mundos nunca será literal e requer que o xamã coloque em prática suas habilidades diplomáticas. Ao abordar o trabalho de Bruce Albert em coautoria com Davi Kopenawa – o livro *A Queda do céu* (2013) –, Sztutman (2013) reconhece aí uma intertextualidade discursiva que lança mão de uma "tradução criativa",

> [...] capaz de mostrar que é possível traçar conexões entre mundos, encontrar pontos de apoio entre eles, sem com isso cair na tal maldição da tolerância, que insiste em promover um mundo comum de fachada, que encobre a subordinação da multiplicidade a um projeto unificador.

Retomando nossa discussão específica, podemos arriscar a pergunta (ainda que se saiba da distância entre estes mundos): a cena do primeiro contato, ou de sua iminência, não exigiria dos poucos cineastas que se expõem de fato ao risco de filmá-la certas habilidades de xamãs? Afinal, nesse momento, não é disto que se trata, passar de um mundo a outro sem apagar as diferenças?

Em seu artigo *Xamanismo e tradução*, Manuela Carneiro da Cunha (2009) reitera a ideia de que todo xamã seja um tradutor, buscando levar adiante suas implicações. Primeiramente, ela mostra que a tradução não é uma tarefa de simples arrumação, "de guardar o novo em velhas gavetas", mas envolve um efetivo "remanejamento". Em seguida, ela faz referência ao fato de o xamã observar sob todos os ângulos, examinar minuciosamente e se abster, em princípio, de nomear o que vê por meio da linguagem ordinária. Para se expressar, ele suprime a linguagem ordinária, substituindo-a por "palavras torcidas", cujo uso é sempre figurado e aproximativo, mas nunca direto. "Como se escrutasse por apalpadelas, como se abordasse um domínio desconhecido cujos objetos só se deixam ver parcialmente, o xamã adota uma linguagem que expressa um ponto de vista parcial." (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 108)

---

16 *Cosmopolíticas transversais. A proposta de Stengers e o mundo ameríndio*. Palestra apresentada no Museu Nacional em 29/11/2013. No dia 8/11/2013, Sztutman esteve na Faculdade de Educação/UFMG ao lado de Davi Kopenawa, Eduardo Vargas e Paulo Maia (mediador), onde fez uma análise do livro *A queda do céu* (2013). As citações aqui empregadas são referências ao texto lido por ele (no prelo).

A esfera de competência do xamã é, portanto, essa tentativa sempre fracassada e, no entanto, inevitavelmente recomeçada de reconstrução do sentido, de estabelecer relações, de encontrar íntimas ligações, reverberações, aqui e ali, entre os mundos díspares. Na passagem entre dois mundos, os xamãs e, em certa medida, alguns cineastas, de formas muito singulares, enfrentam uma tradução na qual emerge o equívoco, denominado "equivocação controlada" na antropologia. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004)[17] O equívoco se define aqui não como um erro, mas como a condição de possibilidade da diferença.

Como veremos, o problema que as equipes da Funai e dos filmes enfrentam ao tentar estabelecer uma relação com os índios não passa exclusivamente pela dificuldade de comunicação decorrente, por exemplo, do desconhecimento recíproco da língua. O principal problema é, mais amplamente, a diferença entre os mundos que estão em questão na situação do contato, o que não pode ser solucionado pela via de uma tradução assertiva. Como lembra Viveiros de Castro, o que se altera na passagem entre uma espécie de sujeito e outra não são os conceitos, mas é o correlato objetivo ao qual os conceitos se ligam, daí a exposição do equívoco.

Roy Wagner nos conta que em sua relação com os Daribi, de Nova Guiné, ficava claro que o antropólogo acionava noções de "trabalho", de "criatividade" e do que é "importante na vida" totalmente distintas daquilo que eram o trabalho, a criatividade e a própria vida dos nativos. Essa diferença entre os mundos se tornava visível também no interesse que os Daribi nutriam em relação a aspectos da vida que Wagner (2010, p. 53) considerava secundários.

> O equívoco deles a meu respeito não era o mesmo que meu equívoco acerca deles, de modo que a diferença entre as nossas respectivas interpretações não poderia ser descartada com base na dissimilaridade linguística ou nas dificuldades de comunicação.

Nesse ponto, é interessante retomar a conhecida anedota de Lévi-Strauss (1955) em *Tristes Trópicos* ao se referir ao contato ocorrido em Porto Rico, nas Antilhas, entre colonizadores e nativos, alguns anos depois do primeiro contato. Segundo Lévi-Strauss, a partir do primeiro contato entre povos originários e in-

17 Agradeço a Paulo Maia por me chamar a atenção para a pertinência da abordagem do equívoco neste trabalho.

vasores, os europeus pretendiam verificar se os nativos tinham espírito e os nativos queriam saber se os europeus tinham corpo. Os experimentos dos indígenas se dedicavam, portanto, aos corpos dos invasores. Lévi-Strauss observa que, em suas investigações sobre a humanidade do outro, os brancos invocavam as ciências sociais, ao passo que os índios investiam nas ciências naturais. Por isso, se os brancos concluíam que os índios eram animais, os índios contentavam-se em suspeitar que os brancos fossem deuses.

Foi justamente ao refletir sobre essa anedota que Eduardo Viveiros de Castro formulou a hipótese de que o perspectivismo ameríndio situava as diferenças cruciais entre os diversos tipos de sujeitos no plano do corpo e não do espírito. Para os europeus, a questão era o espírito: os índios são homens ou animais? Para os índios, era o corpo: os europeus são humanos ou espíritos? Por isso, os europeus nunca duvidaram de que os índios tivessem corpos (os animais também os têm), assim como os índios em nenhum momento puseram as almas dos europeus em questão (os animais e os espíritos também as têm).

> A anedota das Antilhas me parecia, assim, jogar luz sobre um dos elementos centrais da 'mensagem' perspectivista – a ideia da diferença inscrita nos corpos, e a ideia de corpo como sistema disposicional de afetabilidade (os Europeus apodrecem ou não?) antes que como morfologia material. Só há pouco tempo, porém, fui me dar conta de que a anedota não era apenas 'sobre' o perspectivismo, mas era *ela própria* perspectivista, instanciando a mesma estrutura manifesta nos inúmeros mitos ameríndios que tematizam o perspectivismo interespecífico.[18] (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 7, tradução nossa, grifo do autor)

O perspectivismo ameríndio está calcado exatamente na divergência entre mundos, que incide no nível do corpo, seus modos e seus afetos. Não se trata de partir de um mundo comum sobre o qual existam vários pontos de vista, várias

18 "This anecdote from the Antilles casts some light on one of the core elements of the perspectivist 'message' – the idea of difference being inscribed in bodies, and the idea of the body as a dispositional system of affectability (do Europeans putrefy?) rather than as a material morphology. It was only very recently, though, that it dawned on me that the anecdote was not simply 'about' perspectivism, it was *itself* perspectivist, instantiating the same framework or structure manifest in the innumerable Amerindian myths thematizing interspecific perspectivism." (VIVEIROS DE CASTRO, 20014, p. 7)

representações, e nem mesmo de tentar unificar os mundos com base em uma tradução que intente localizar sinônimos entre eles.

O que ocorre no perspectivismo são vários mundos distintos, que passam a existir e a se relacionar em função de ocuparem um corpo situado e um ponto de vista. Ao se relacionarem, esses mundos nunca coincidem, pois há um equívoco inevitável, índice da diferença. Nesse sentido, ressalta Viveiros de Castro (2004, p. 5, tradução nossa), o perspectivismo ameríndio seria, por excelência, uma teoria do equívoco.

> O perspectivismo supõe uma epistemologia constante e ontologias variáveis; mesmas representações, outros objetos; sentido único, referências múltiplas. O propósito da tradução perspectivista [...] não é o de encontrar um 'sinônimo' (uma representação correferencial) em nossa língua conceitual humana para as representações que outras espécies de sujeito utilizam para falar de uma mesma coisa; o propósito, ao contrário, é não 'perder de vista' a diferença oculta dentro de 'homônimos' equívocos entre nossa língua e a das outras espécies – pois nós e eles nunca estamos falando das mesmas coisas.[19]

No caso dos filmes de contato aqui em questão, o equívoco, ao ser explicitado, torna visível a relação entre diferentes perspectivas – os mundos, em certo sentido – incomensuráveis que se convocam em determinada cena. No cinema, o equívoco é, portanto, algo que expõe e torna expresso o perspectivismo.

Enquanto os brancos lidam com os indígenas via documentos, relatórios, mapas e presentes, ou seja, de modo institucional, o que os indígenas oferecem de volta são estrepes, flechas, presentes descartados – como no caso dos Arara –, chegando à esquiva deliberada ao comparecerem ao encontro –, como o índio do buraco em *Corumbiara* ou os Avá-Canoeiro em *Fragmentos de um povo*. Enquanto os brancos parecem querer mostrar (e fazer um filme é uma das for-

---

19 "Perspectivism supposes a constant epistemology and variable ontologies, the same representations and other objects, a single meaning and multiple referents. Therefore, the aim of perspectivist translation – translation being one of shamanism's principal tasks, as we know (Carneiro da Cunha 1998) – is not that of finding a 'synonym' (a co-referential representation) in our human conceptual language for the representations that other species of subject use to speak about one and the same thing. Rather, the aim is to avoid losing sight of the difference concealed within equivocal 'homonyms' between our language and that of other species, since we and they are never talking about the same things." (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 5)

mas de mostrar) e lidam com o visível (com aquilo que eles conseguem ver), os indígenas se escondem e lidam com um mundo no qual o invisível também é constituinte e determinante.

Dada a impossibilidade de traduzir entre uma língua e outra a extrema disparidade de sentido, o equívoco inerente ao contato é elaborado no nível do corpo. José Gil nos diz que o xamã é aquele que se encarrega de fazer as passagens de um indivíduo ou grupo de um código a outro. Como ele opera essas passagens? Por meio do corpo. "O permutador de códigos é o corpo". (GIL, 1997, p. 23)

Como observou Ruben Caixeta (2008, p. 117), o encontro entre o cinema documentário e o mundo ameríndio é facilitado em função do pensamento indígena ser um pensamento selvagem, nos termos de Lévi-Strauss. Assim como o cinema documentário, esse pensamento se constitui com base em qualidades sensíveis da experiência. Se o pensamento selvagem é um pensamento construído mais com base no corpo e na experiência do que no intelecto e na razão, visto que a ontologia indígena deposita nos corpos um lugar central para a constituição de sua socialidade, ele contrapõe-se ao poder e às instituições.

A ciência que Lévi-Strauss (1997, p. 32) prefere chamar de ciência primeira, em vez de primitiva, não se compromete em fabricar os fatos com base em estruturas pré-concebidas – hipóteses e teorias. Em vez disso, emprega a bricolagem, procedimento que envolve a composição com elementos heteróclitos, muitas vezes residuais, não havendo um objetivo último a ser perseguido. O que está em jogo, finalmente, no pensamento selvagem – e também no cinema documentário feito com os índios – é o constante arranjo e rearranjo do mesmo objeto a partir de cada lance de olhar que se lhe dirige.

Se os equívocos são tornados aparentes por meio do visível e do invisível que lhe é correlato, é graças ao tato (contato dos corpos entre eles e dos corpos com a câmera) que se alcança uma tradução possível entre mundos (sem, contudo, apagar os equívocos), tradução vivenciada no âmbito do corpo a partir da afetação que a presença do outro impõe na circunstância da tomada.

Nos filmes de contato é preciso, então, pensar, para além do regime do visível, em algo como o regime do tato. Nesse caso, a câmera tem existência material (possui agência), ela parece tocar os corpos dos sujeitos filmados assim como é tocada por eles. São os corpos que dirigem a cena e não mais estritamente o olhar, o que desregra a *mise-en-scène*. Ao filmar o contato, Andrea Tonacci, Vincent Carelli e Adrian Cowell parecem, portanto, adotar uma postura próxima

daquilo que Jean-Louis Comolli (2008, p. 55) defende em suas *Notas sobre a mise-en-scène documentária*:

> Trata-se – novamente – de reduzir a distância entre a câmera e aqueles que ela filma. A câmera se impõe, é vista, ela atrapalha. Longe de ser escondida, 'esquecida', está presente, é um obstáculo, é preciso afastá-la, contorná-la, circundá-la. Filmar de dentro dos grupos, dos círculos, com a maior proximidade possível, a câmera ao alcance daqueles que ela filma, objeto perto de seus corpos, presença tátil (e não unicamente regida pela ordem do olhar).

No *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, a significação concedida à palavra "contato" é elucidativa porque, em primeiro lugar, envolve justamente o sentido do tato, em seguida, a corporalidade, e só depois a comunicação, o que está de acordo com aquilo que proponho: "Contato: 1. Ato de exercer o sentido do tato; toque. 2. Estado ou situação dos corpos que se tocam. 3. Comunicação ou interação, seja com encontro ou defrontamento direto, ou através de algum meio físico."[20] (CONTATO, 2009, p. 535)

Em seu ensaio acerca dos *Cinco sentidos*, Michel Serres (2001, p. 20) observa uma predominância do olhar e, quando muito, da escuta em detrimento dos demais sentidos, como o tato, em defesa dos quais ele advoga.

> Não há palavra de ordem do contato para designar o intocável, um intangível, em um sentido próximo desse invisível presente ou ausente no visto e complementar a ele, abstrato dele, encarnado em sua carne. No entanto, o espírito da finura habita o tato. A alma é intacta, neste sentido. A alma intacta encanta o tato, como o invisível de topologia povoa e ilumina o visível da experiência, do interior.

---

20 Adiante, avançando na significação do contato, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira menciona também, em sexto e sétimo lugares, respectivamente, a significação dessa palavra na antropologia, de um modo geral, e na antropologia e etnologia brasileiras: "6. *Antrop*. Situação, ocasião ou processo de interação entre grupos sociais ou étnicos distintos. 7. *Antrop. Etnol. Bras*. O primeiro encontro direto, ou série de encontros, entre indivíduos da sociedade nacional e membros de um grupo indígena até então sem interação com ela." (CONTATO, 2009, p. 535)

Na situação do contato, ou seja, quando os sujeitos filmados tocam os corpos do cineasta e da equipe da Funai e também a câmera que filma a cena, surge daí uma imagem que é uma tradução do encontro. Entretanto, como observa Serres, ao tocar aquilo que foi posto ao alcance das mãos, manifesta-se imediatamente o intocável, o intangível. O intocável relativo ao ato de tocar é justamente, nas palavras de Serres, a alma daquilo que é tocado.

Nos filmes de contato, quando os sujeitos tocam o corpo do cineasta e a câmera, percebe-se que se pode tocar a câmera, mas não se pode tocar a imagem. Esta seria, assim como a alma, o intocável que surge a partir do contato material que se estabelece com aquilo que se pode tocar. Ou seja, a imagem está para a câmera, assim como a alma está para o corpo. Se a câmera participa da cena, é tocada, o que evidencia sua materialidade e sua presença efetiva no encontro, por outro lado, a imagem, em si, permanece como aquilo que não pode ser tocado, o intocável, o intangível que é plasmado pela cena, nascido de seus equívocos.

A cena do contato

A cena intensa do contato pode ser descrita, em princípio, como aquela cuja singularidade está no fato da relação entre quem filma e quem é filmado ser colocada em xeque – permanecer sob ameaça constante – a partir do contato físico que os indígenas estabelecem com a câmera, com o cineasta e com sua equipe. Portanto, estamos muito distantes da situação paradigmática de um *set* de filmagem, onde as condições são relativamente controladas (ou controláveis): diretor e equipe detêm, em tese, o controle sobre a cena, que é forjada para ser vista, primeiramente, pelo cinegrafista e, depois de montada, pelo espectador.

Na cena do contato, a tomada nunca se submete a uma proposta de decupagem que atenda demandas de montagem. Nada num filme de contato é feito com vistas a se obter determinada cena por meio de um determinado enquadramento, mesmo porque não há roteiro nem montagem que possam ser assegurados nessas circunstâncias. Diferentemente, a cena precisa ser elaborada com a atuação imprevisível dos indígenas, das agências da natureza, das cosmologias, das histórias e dos modos de fazer política dos povos filmados e também das interferências das instituições públicas e privadas da sociedade nacional.

Os filmes de contato radicalizam a formulação de Jean-Louis Comolli (2008, p. 169) de que o cinema documentário se realiza "sob o risco do real." "Ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação [...]." Nesse sentido, a dificuldade notável que os cineastas sentem para enquadrar nessas circunstâncias nos revela muito mais do que uma questão técnica ou ainda uma dimensão cultural inerente à produção da imagem. O que está em jogo aqui é um enquadramento que se constitui de outro modo ao se abrir a outro mundo, porque se constitui diante desse outro mundo inteiramente desconhecido e que o ameaça. Justamente por consistir em uma radicalização de algo que é fundante da própria experiência do documentário (o "risco do real" que modifica a representação, como afirma Comolli), acredito que o estudo dos filmes de contato traga contribuições para o campo do cinema documentário.

É esse "risco do real" (ou este risco real) que Marcos Uzal vai localizar no filme *A caça ao leão com arco* (Jean Rouch, 1958-1965). Uzal (2009) discute a relação própria à caçada para abordar a experiência do cinema em sua relação com o real, partindo do artigo *L'écran du fantasme*. (DANEY, 1972) Ele se refere à relação entre homem e animal para mostrar que, no caso do filme de caçada, o real emerge como violência, colocando em risco a vida do cineasta e a possibilidade mesma do filme. Por isso, Uzal usa a expressão *mise à mort* (numa aproximação a *mise-en-scène*) para falar deste cinema que coloca em cena a morte ou que filma a morte (a morte do animal ou a própria morte).

Na situação da caçada não é o cineasta que decide quando ligar e desligar a câmera, porque o real que ele filma pode explodir o quadro. Durante alguns instantes o filme é inteiramente submetido ao animal.

> [...] enquanto permanece no extracampo, o leão ameaça a todo instante surgir no plano. Como ressaltou Serge Daney, se o encontro entre o homem e o animal num mesmo plano toca, segundo Bazin, a própria essência do cinema, é justamente porque o cinema é ali constantemente ameaçado de ser devorado pelo real. 'Pois o cineasta não está acima do conflito a ponto de não correr o risco de, ao se expor em demasia, ser arrebatado pela violência real daquilo que filma.' Esse 'risco de morte para o cinegrafista, de impossibilidade para o filme', é como a ponta extrema do real, sua 'trava de segurança', sua escora,

'chifre de touro do cineasta' [FIESCHI, 1996, p. 27] de que o documentarista tentará se aproximar ao máximo. (UZAL, 2009, p. 130)[21]

Não se trata, portanto, de um duelo entre duas forças no mesmo plano, mas sim "de dois mundos que se encontram, um no olhar do outro." (UZAL, 2009, p. 131) Jean Rouch não explica o que vemos – ou o que não vemos – da caçada. Diferentemente, em cada plano desse filme, o cineasta busca livrar nosso olhar de seus hábitos e, em particular, do pior de todos: querer compreender a qualquer preço. Ele se deixa "enfeitiçar" pelo que se oferece ao seu olhar, sem a preocupação de "domar ou de embelezar a brutalidade do mundo." (2009, p. 129)

A cultura ocidental (e o cinema é parte dela) está centrada na ideia de que é preciso se distanciar para conhecer. Por isso não se filma, não se "capta" (ou "captura")[22] a imagem de algo ou alguém, sem distanciamento. Toda a cultura cinematográfica está centrada sobre a ideia de que é preciso se distanciar para ver. Esse distanciamento é o que permite tornar o que se filma um objeto. De acordo com Alfredo Bosi (1988, p. 77),

> O olho do racionalismo clássico examina, compara, esquadrinha, mede, analisa, separa... Mas nunca exprime. É um olho só capaz de perceber, no objeto, a sua objetualidade; logo, tudo tratar como objeto, não-sujeito. O contexto que o rodeia é um conjunto de coisas; não é uma situação em que um sujeito reconhece outro sujeito, ou reconhece – no outro – um sujeito.

Entretanto, pondera Bosi, até mesmo uma filosofia empirista sabe que a coincidência entre olhar e conhecer não pode ser absoluta, porque o ser humano dispõe de outros sentidos além da visão. A audição, o tato, o paladar e o olfato também recebem informações que o sistema nervoso central analisa e interpreta. Por isso, o vínculo da percepção visual com os estímulos captados pelos outros sentidos é um dos temas fundantes da fenomenologia do corpo. "O olhar

---

21 Todas as referências citadas por Marcos Uzal são de Serge Daney (1972) com exceção daquela que inseri dentro da própria citação de Uzal e que é de autoria de Jean-André Fieschi (1996, p. 27)

22 Vale a aproximação, mais uma vez, do universo da caçada e da filmagem por meio dos termos "captar" e "capturar".

não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade." (BOSI, 1988, p. 66)

Mesmo ainda dentro da cultura ocidental, o sentido do olhar não poderia ser comparável a uma informação que entra pelas pupilas apenas como sensação e impressão, como se pretende, porque o olhar tem inevitavelmente propriedades dinâmicas de energia e calor devido ao seu enraizamento nos afetos e na vontade. "O olhar não é apenas agudo, ele é intenso e ardente. O olhar não é só clarividente, é também desejoso, apaixonado." (BOSI, 1988, p. 77) "Na cultura popular, que a fala cotidiana reatualiza, os olhos não só veem ou percebem, mas querem absolutamente." (BOSI, 1988, p. 81)

Esse olhar positivista, que coincide com o cogito e que Bosi coloca em questão, pode ser aproximado daquele que, para Ismail Xavier, caracteriza a experiência do espectador no cinema clássico. Xavier (1988, p. 370) chama atenção para o fato da visualidade do cinema clássico estar associada a um olhar apartado do corpo, não trazendo, portanto, encargos físicos para o espectador, que usufrui da experiência do olhar em si mesma.

> O usufruto desse olhar privilegiado, não a sua análise, é algo que o cinema tem nos garantido, propiciando esta condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos. Estou presente, sem participar do mundo observado. Puro olhar, me insinuo invisível nos espaços a interceptar os olhares de dois interlocutores, escrutinar reações e gestos, explorar ambientes, de longe, de perto. Salto com velocidade infinita de um ponto a outro, de um tempo a outro. Ocupo posições de olhar sem comprometer o corpo, sem os limites do meu corpo. Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor. Observando a experiência por esse ângulo, como não exaltar o cinema? Como não pensar sua técnica de base em termos de conquista, de progresso?

Esse suposto ganho proporcionado pelo olhar liberto do corpo, que o cinema clássico oferece ao espectador, será questionado no período compreendido entre a Segunda Guerra Mundial e os anos 1960, com base em dois grandes polos de reflexão. Guardadas as diferenças, ambos eram coincidentes na crítica à transparência, tal como postulada pelo cinema clássico. Como desenvolve Ismail Xavier, o primeiro polo de reflexão pode ser relacionado à teoria radical do cinema-discurso, baseado nas operações de montagem, tendo Serguei Eisenstein dos anos 1920-1930 como referência maior; e o segundo, à crítica francesa inspirada na fenomenologia, tendo como centro André Bazin.

Para Eisenstein, a imagem cinematográfica não deve nem ao menos ser tomada como produto de um olhar. Para ele, o fato de ter havido um encontro, uma contiguidade espacial e temporal, entre câmera e objeto não é dado imprescindível da constituição da imagem. Esse encontro seria um dado de natureza plástica, a ser observado em seu valor simbólico, avaliadas as características da sua composição formal e sua função no contexto de um discurso. O que interessa, nesse caso, é a exposição de ideias que a sucessão de imagens permite e não o quê ou como o olhar "capta".

Diferentemente, um crítico como Bazin propõe um olhar cinematográfico sintonizado ao olho de um sujeito circunstanciado, situado, que possui limites e ao mesmo tempo aceita a abertura do mundo, convivendo, assim, com ambiguidades. Quando demanda realismo aos filmes, Bazin não se detém em considerações acerca do gênero ficcional ou documental, mas, sim, na postura do olhar em sua interação com o mundo. A cena seria tanto mais realista quanto conseguisse reproduzir as condições de um olhar ancorado no corpo, vivenciando duração e circunstância em sua continuidade, trabalhando as incertezas de uma percepção incompleta, ultrapassada pelo mundo. Daí decorrem suas restrições em relação à montagem (instância responsável pela construção da onividência) e sua defesa do plano-sequência (olhar único, sem cortes, observando uma ação em seu desenrolar, um acontecimento em seu fluir integral). (XAVIER, 1988, p. 376)

As formulações de Bazin e Eisenstein, portanto, questionam o cinema clássico. A definição do cinema moderno, no sentido da crítica à transparência e à defesa da opacidade da imagem cinematográfica, está diretamente vinculada a esses questionamentos.

Em se tratando das imagens cinematográficas produzidas com os índios nos filmes de contato, ocorre que o distanciamento com o qual o cinema clássico consegue forjar esse olhar sem corpo seria, em alguma medida, inviável, contingenciado pela natureza do encontro. Mas também, se na situação interétnica do contato está em jogo a opacidade, ela guarda especificidades, visto que se constitui no encontro entre mundos que envolvem modos distintos de se aproximar e distanciar, de ver e não ver, escutar e não escutar, tocar e não tocar; afinal, são mundos distintos postos em relação.

Na cena do primeiro contato, observa-se que o olhar – com todos os pressupostos que lhe concernem – é interpelado. Em virtude do risco real que povoa o encontro – risco que parte do extracampo e toma a cena –, do equívoco inevitável e do intocável que emerge a partir do tato, a cena intensa do contato (assim como aquela da caçada) comporta opacidade evidenciada pela possibilidade sempre incerta de sua própria existência, mas também na possibilidade da cena se desfazer a qualquer instante, tornar-se inviável, ter o seu enquadramento desfeito, comprometendo, ao final, a vida do cineasta e da equipe que o acompanha.

Tradicionalmente, no cinema, a *mise-en-scène* de um filme parte de uma instância prefixada, cuja rubrica é a do diretor. Todas as ações são direcionadas para a câmera, olhar que objetifica, hierarquizando espacial e temporalmente a presença dos corpos dentro e fora do quadro. O que leva à afirmação de Jean-Louis Comolli (2001, p. 110) de que seria por conta de um "antropocentrismo persistente" que pensamos a perspectiva partindo do olho em direção aos objetos; e, por consequência, a filmagem, da câmera àquilo que é filmado. Isso envolve, ainda, acreditar que a *mise-en-scène* é dirigida do cineasta ao sujeito filmado; e a captura da imagem, do enquadramento ao objeto.

Entretanto, o olhar não precisa se restringir ao antropocentrismo. Ele é também, fundamentalmente e em via reversa, o olhar (e a agência) do mundo sobre o homem. Por isso, Comolli (2001) afirma que o que o cinema nos mostra é o mundo como olhar. A partir da devolução do olhar, aquele que filma é, também ele, posto em cena. A *auto-mise-en-scène* seria, portanto, aquilo que permite ao sujeito filmado colocar-se como sujeito da cena, colocando em cena, em contrapartida, aquele que filma.

Nesse caso, o antecampo, que em uma situação de transparência permaneceria oculto, já que tanto o diretor quanto sua equipe estariam resguardados atrás da câmera, é tornado aparente, explicitando-se como parte da cena. A apa-

rição do antecampo na imagem faz com que o ocultamento, inerente ao olhar na cultura ocidental (para ver o olhar precisa se ocultar), fique comprometido. O ato de olhar passa então a estar implicado naquilo que é visto.

Como observa André Brasil, o comparecimento ao outro pode ser expresso de formas muito variadas, podendo ir do total ocultamento e distanciamento à extrema visibilidade do diretor (e da equipe) em cena, passando por situações em que, por exemplo, a presença da equipe faz-se audível (em *off*), mas não visível. Em alguns casos, o antecampo é mais sugerido – pela maneira como o sujeito filmado devolve o olhar à câmera ou se dirige à equipe, tornando presente aquilo que não é concretamente visível – do que enfaticamente revelado pela presença do diretor. Independente da forma como o antecampo é convocado em cada filme, sua explicitação

> participa assim do contínuo abalo do regime representativo clássico, no qual ver significa objetivar (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha). A exposição do antecampo revela um olhar situado, participante, que sofre, em retorno, os afetos do mundo. (BRASIL, 2013, p. 580)

Em *A imagem-câmera*, Fernão Ramos (2012, p. 16) defende que "a formação da imagem se dá na tomada, em processo simultâneo ao transcorrer do mundo em frente da câmera e do sujeito que, atrás dela, também o experimenta." No caso dos filmes de contato, parece haver um descompasso justamente entre o transcorrer do mundo e a experiência do sujeito que sustenta a câmera na tentativa de filmar. Sua percepção do mundo, nalguns momentos, parece distinta da imagem que vemos, fazendo com que a imagem seja um testemunho da intensidade da experiência transcorrida em frente à câmera (que ultrapassa o que o enquadramento foi capaz de apreender objetivamente).

Em decorrência das alterações do posicionamento assumido pela câmera, somos levados, como espectadores, a imaginar a experiência sensível de quem filma. A imagem que daí resulta passa a ser um vestígio da experiência vivenciada pelo sujeito que filma na situação de encontro com o outro. Nos filmes de contato, portanto, o sujeito que sustenta a câmera está desprotegido, vulnerável, não detém o controle sobre a cena filmada: é possível cogitar que não lhe seja

facultado o acesso à experiência ou conhecimento anterior que possa auxiliá-lo no momento da filmagem.

Ao abordar o cinema direto, Jean-Louis Comolli chama atenção para as consequências de natureza política surgidas da forte articulação entre o cinema e o vivido, algo que se observa nos filmes de contato. "A vida não é mais representada pelo cinema, este não é mais a imagem – o modelo – daquela. Juntos, eles dialogam e se produzem por e nessa palavra." (COMOLLI, 2010, p. 305)

É preciso lembrar, ainda, que nos filmes de contato, existe, em grande medida, o desconhecimento por parte do sujeito filmado em relação ao que significa ser filmado, tal como nos filmes dos primeiros tempos, nos quais os sujeitos filmados desconheciam a experiência do cinema. Para Comolli (2008, p. 52), há ali uma fascinação que se dá justamente por conta desse desconhecimento. "Filmados na inocência da experiência cinematográfica. A partir de um inimaginável. Sem outro imaginário da máquina além do buraco negro que perfura a caixa". Se os indígenas, tal como os personagens dos filmes dos primeiros tempos, não têm experiência anterior do cinema, que não aquela que transcorre no momento da filmagem, isso não impede que eles atribuam sentido àquilo que desconhecem ou traduzam a experiência nos termos de sua própria cosmologia.

No filme *Histórias de Mawary* (Ruben Caixeta, 2009), filmado na aldeia Mapuera (PA), a câmera é tratada pelos índios Waiwai como "bicho-preguiça". Assim eles estabelecem com o equipamento uma relação própria, que o filme torna aparente, entre outras formas, por meio de devoluções de olhares e de gestos dirigidos ao bicho-preguiça. Como observou André Brasil (2012), nesse caso a câmera não é apenas mediação, assim como "bicho-preguiça" não é apenas uma (boa) metáfora para a câmera: a câmera (conectada ao *boom*) entra de fato para o mundo dos índios na forma de um bicho-preguiça.

Ao registrar um ritual realizado para recepcionar os caçadores que retornam à aldeia depois da caçada, a câmera toma parte no ritual. Ela se desloca, interage com os sujeitos filmados, participa. O olhar que é devolvido pelos sujeitos filmados, reiteradamente, indica ao espectador: este não é nosso mundo, mas estamos implicados nele. Por isso, André Brasil vai aproximar essa experiência, a um só tempo ritual e cinematográfica, da teoria do perspectivismo ameríndio.

> [...] um cinema 'perspectivista' não nos leva a 'ver pelos olhos do outro', ver como e o quê o outro vê, de maneira transparente. Trata-se

> antes de ver os outros como agentes, ser tomado, transformado por suas agências, e, ao fazê-lo, perceber que, por um momento, o discurso se desgarrou, se virtualizou: não está mais nem em quem filma, nem naqueles que são filmados, mas nesse lugar virtual – relacional – que se atualiza precariamente em um e em outros: todos, potencialmente agentes, sujeitos do discurso. (BRASIL, 2012, p. 86-87)

Arlindo Machado (1992), ao analisar a experiência indigenista de Andrea Tonacci, explica que, em língua jê, "*carom*" é o nome que os índios Canela Apanyekrá, do Maranhão,[23] usam para dizer das imagens e das vozes das pessoas e das coisas, sejam elas atuais (dos vivos), ou virtuais (dos mortos), que retornam sob a forma de espíritos. As câmeras – de fotografia ou cinema – seriam entendidas por eles, portanto, como "máquinas de aprisionar o *carom*", podendo captar o *carom* e restituí-lo quando necessário. Interessante notar a aproximação que os Canela Apanyekrá estabelecem entre o que é uma atribuição dos espíritos (tornar novamente presentes os corpos e as vozes dos mortos) e o que fazem os instrumentos técnicos de captura de som e imagem (aprisionar e, em seguida, restituir as imagens dos vivos).

Entre os Yanomami, os xamãs inalam o rapé alucinógeno *yakoana*, que lhes faculta se relacionarem com os espíritos *xapiripë*, que são, em certo sentido, imagens. Como ressalta Viveiros de Castro, uma imagem é o objeto de uma mirada, algo para ser visto; trata-se do "correlativo objetivo necessário de um olhar". Os *xapiripë*, diferentemente, são imagens interiores, não acessíveis à visão empírica.

> Eles são o objeto, poder-se-ia dizer, de um exercício superior ou transcendental desta faculdade: imagens que seriam então como a condição daquilo de que são imagem; imagens ativas, índices que nos interpretam antes que os interpretemos; enigmáticas imagens que devem nos ver para que possamos vê-las – 'quem não é olhado pelos *xapiripë* [espíritos] não sonha, só dorme como um machado no chão' –; imagens através das quais vemos outras imagens. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 325)

---

23 Com eles, Andrea Tonacci filmou *Conversas no Maranhão*, 1977-1983.

A não visibilidade empírica das imagens indica uma dimensão importante da experiência xamânica: os espíritos são imagens, mas não são representações. Eles são representantes, já que representam seres de outras espécies com os quais os xamãs se relacionam. Por isso, para Viveiros de Castro, os espelhos sobrenaturais amazônicos, os espelhos que permitem ao xamã "ver" os espíritos não são aquilo que conhecemos como tal. A observação de Davi Kopenawa é reveladora do equívoco que envolve a tradução da palavra "espelho".

> Os *xapiripë* [espíritos] não se deslocam jamais sobre a terra. Eles a acham demasiado suja e cheia de excrementos. O solo sobre o qual dançam parece com vidro, e brilha de uma luz ofuscante. Ele é formado daquilo que nossos antigos chamam de *mire kopë* ou *mire xipë*. Estes são os objetos dos *xapiripë*, magníficos e rutilantes, transparentes, mas muito sólidos. Vocês diriam 'espelhos'. Mas não são espelhos de se olhar, são espelhos que brilham. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 334)

Portanto, a experiência xamânica transcorre por meio da imagem, visto que os espíritos (*xapiripë*) são imagens (*utupë*), mas não são imagens representacionais, são luzes que brilham, que resplandecem; são "cristais" (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 334), nas palavras de Viveiros de Castro. Desse modo, mais do que mimetizar alguma forma externa a ele, é como se a imagem tivesse a propriedade de iluminar o xamã, de fazer com que ele se sinta sendo visto e afetado.

Da mesma forma, entre os Tikmũ'ũn (autodenominação daqueles que os brancos chamam de "Maxakali"), a experiência do olhar não consiste simplesmente em projetar sobre outro corpo uma mirada empírica. Como explica Rosângela de Tugny (2011, p. 89), os corpos se dão a ver uns aos outros e as visões de um e de outro são afetadas mutuamente. Sendo a visão relacional, a imagem é acima de tudo uma zona de intensidade, uma qualidade afetante. Por isso, segundo a autora, o protótipo do visionário entre os Tikmũ'ũn é o morcego. O morcego é um animal que se guia não exatamente pelas formas, mas pelas imagens, e que emite ondas ultrassônicas que tocam os objetos e que a ele retornam, permitindo que se oriente e se posicione. É assim, sabemos bem, que o morcego consegue se localizar inclusive à noite e em lugares com pouca iluminação, como as cavernas.

> Quase-ver, ver-ouvir, auscultar o próprio corpo-receptáculo-acústico, auscultar os outros corpos, ver menos, ver o que é quase imperceptível, essa é a modalidade de visão apreendida pelos futuros xamãs *tikmũ'ũn*, a visão do morcego. Ela implica a transformação do corpo em instrumento de reverberação acústica. (TUGNY, 2011, p. 99)

Os espíritos – *koxuk*, *yãmîyxop* – que os Tikmũ'ũn recebem em suas aldeias vão até eles cantar. Os espíritos são imagens e, por meio de seus cantos, trazem novas imagens. O canto é, então, um catalisador que permite abrir a visão dos Tikmũ'ũn, capazes de ver de olhos fechados, como se pode notar na reprodução do canto abaixo:

> Canto do zabelê
> [...]
> Guê guê guê guê guê
> A cauda do peixe pequeno fez
> Gue guê guê guê
> ô a ô ô a ô
> ô ô ô ô ô a ô
> minha imagem no olho
> minha imagem no olho ouvindo
> sobrinhas
> olhem apenas ouvindo
> zabelê no vale para e canta
> zabelê no vale para e canta
> zabelê na encosta da colina para e canta
> zabelê no cume da colina para e canta (TUGNY, 2011, p. 95)

O que o xamã ensina não é que a visão possa ser substituída pela escuta: "A imagem está dentro do olho e é ao mesmo tempo sonora. É como se estivesse em questão aqui o aprendizado de uma visão mais contígua, interna (imagem no olho ouvindo) e ao mesmo tempo sonora." (TUGNY, 2011, p. 95)

Por isso, ao se aproximarem dos sete anos de idade, os meninos Tikmũ'ũn são apartados das mães por um longo período de iniciação, quando recebem ensinamentos sobre a caça, aprendem cantos e, sobretudo, têm seus olhos instilados com "mel de fumo". Assim, eles aprendem os cantos e aprendem a ver

com o *yãmîyxop*. "São quase cegados para aprender a ver, ouvir e cantar. É vendo menos que podem ver as imagens que devem ver." (TUGNY, 2011, p. 94)

Se as várias definições que as sociedades ameríndias têm de imagem são distintas daquelas concebidas na sociedade ocidental, isso não significa que tenhamos que optar entre um paradigma e outro para abordar o cinema indigenista. Acredito que a cena do contato abriga um jogo intricado em que estão em relação tanto os modos de ver e as formas de aproximação ocidentais quanto os modos de ver e as formas de aproximação ameríndias. É por isso que a tentativa de capturar e enquadrar frontalmente existe, mas é permeada por uma outra forma de ver, relacional, que convoca o corpo e seus sentidos (sobretudo o tato, a escuta), e que envolve ser visto na mesma medida em que se vê. Guardemos, portanto, a hipótese de que no encontro interétnico, quando mediado pela experiência de realização de um filme, está em cena uma diferença fundante relativa à forma de se constituírem as visualidades, nos modos de ver e conhecer.

Assim como os sistemas culturais tanto dos indígenas quanto dos brancos reestruturam-se por meio dos embates colocados pela situação interétnica do contato, o cinema, quando toma parte nessa situação, será também alterado. Registrando, sempre em condições de expressivo descontrole, processos não cinematográficos – empreendidos seja por agências da natureza, dos espíritos, como também pelas interferências de instituições públicas e privadas da sociedade nacional –, o cinema toma parte nesses processos, sem protagonismo ou soberania.

A cena intensa do primeiro contato é uma cena anterior não apenas à palavra, ao entendimento verbal, mas a qualquer proposta de encenação, em uma *mise-en-scène* tateante, conduzida pelos corpos e pela relação tátil e sonora que experimentam. Nesse caso, a encenação não está *a priori* assegurada e não é organizada por uma decupagem prévia que visa uma proposta de montagem. Em detrimento da montagem, a circunstância da tomada é valorizada. Seus fluxos e intensidades são manejados durante a experiência da filmagem, e não previamente. Todas as forças, processos (culturais e institucionais) e intenções convergem para o momento da tomada, no qual se define o enquadramento e, com ele, a cena.

É notável, então, a desierarquização dos sentidos, com a redefinição do primado do olhar a partir da emergência de um regime do tato (SERRES, 2001) e também da escuta, (TUGNY, 2011) que dificulta o ocultamento do antecampo e

o distanciamento do olhar do cineasta. Desde os preparativos que constam nas primeiras tentativas de aproximação até a cena do contato propriamente dito, percebe-se que o encontro envolve dois mundos distintos, daí a reiterada exposição do equívoco (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) próprio das relações interétnicas e interespecíficas. Nos filmes de contato, o equívoco emerge e é explicitado na cena, sendo a tradução entre os mundos realizada sem apaziguamento.

É possível, finalmente, observar o caráter relacional da cena intensa do contato na medida em que nessa cena os sujeitos filmados, a natureza, as instituições públicas e privadas, as cosmologias, as histórias e os modos de fazer política, de fato, têm agência.

CAPÍTULO 2

NARRAR O CONTATO

A narração: lidar com o tempo

Os últimos isolados (Adrian Cowell, 1967-1999), *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009) e *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-) são documentários nos quais foram filmadas situações de primeiro contato com índios isolados, durante um extenso período de tempo. Ao lançarem mão de procedimentos narrativos para retomar as situações vividas e filmadas no passado, os cineastas evidenciam a abertura da forma do filme ao seu processo, à experiência interétnica vivida e também às marcas da história.

Até aqui, procurei caracterizar o que chamei de momento intenso, a cena do contato, assim como o enquadramento que a produz. Pretendo agora abordar os procedimentos que possibilitam retomar as cenas filmadas com vistas a narrá-las, endereçando-as aos espectadores. Se os momentos intensos apresentam uma verticalização, um aprofundamento extremo daquilo que constitui a filmagem de um documentário, cabe aos movimentos extensos dos filmes narrar a experiência vivida, por meio dos procedimentos de montagem.

A cena do contato é composta de inúmeros riscos (COMOLLI, 2008) e equívocos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004), que desregulam a *mise-en-scène*, com a emergência de regimes do tato (SERRES, 2001) e da escuta (TUGNY, 2011), operando em associação à visualidade para transformá-la. Como se trata de um encontro interétnico, mediado pela experiência de realização de um filme, é

preciso levar em conta a diferença relativa à forma de se constituírem as visualidades, os modos de ver e conhecer de um e outro grupo que tomam parte no contato.

Do ponto de vista temporal, como se trata de experiências em que as filmagens transcorrem durante longo período, sem uma regularidade pré-definida e garantida de antemão por um roteiro ou uma decupagem que visem à montagem, sem um cronograma de execução ou planejamento que assegure sua conclusão dentro de um certo prazo, tem-se, como resultado, situações heterogêneas, filmadas de maneiras diferentes, com equipamentos diversos, algumas vezes inclusive por equipes distintas. Além disso, como se trata de um acompanhamento ao longo do tempo, há muitas lacunas temporais entre os períodos de gravação. Aquilo que não foi registrado acaba sendo sugerido pela comparação inevitável entre um momento e outro, quando períodos e registros distintos são aproximados na montagem.

O que fora filmado de uma determinada maneira em um momento é ressignificado a partir da experiência da montagem, tempos depois, sendo que se modificam tanto a constituição da cena e a visualidade por ela criada quanto a relação com o extracampo. Muitas vezes, as situações que antecedem o contato são filmadas de forma a investir sobre o extracampo, onde os indígenas se localizam quando ainda não foram contatados, e permanecem como suspeita, uma ameaça, que o cineasta, àquela altura, não tem condições de enquadrar, mas sim de esperar pela presença. As situações de primeiro contato são indissociáveis daquilo que antecede a cena do contato (sua preparação, os momentos de espera) e daquilo que a sucede (seus desdobramentos).

Portanto, algumas das perguntas que cercam a montagem do material poderiam ser, em princípio, assim esboçadas: Como dar uma perspectiva temporal para aquilo que foi filmado de uma maneira dispersa e de modos distintos? Como lidar com aquilo que não foi filmado, com as lacunas temporais existentes entre os longos períodos de filmagem? Como articular na montagem momentos decisivos, de extrema intensidade, como os de primeiro contato, com outros momentos de espera, de expectativa, de dúvida, nos quais o extracampo é tão importante quanto aquilo que é possível enquadrar? Como aproximar as diferentes visualidades (dos povos indígenas filmados e dos cineastas brancos) que se encontram no momento do contato?

De mais a mais, o ato da montagem está distanciado destes momentos intensos no tempo e no espaço. Muitas vezes a distância temporal provoca alterações profundas na maneira como o próprio cineasta se relaciona com o material filmado. Outra alteração que certamente incide sobre o sentido das imagens vem daquilo que transcorreu aos sujeitos e povos filmados a partir, inclusive, da realização das filmagens, o que aponta, em perspectiva, para um futuro tantas vezes catastrófico. Portanto, seria preciso pensar também em como atualizar aquilo que foi filmado no passado trazendo para o presente as variadas questões que se tinha em vista àquela época ou, em outros termos, tendo em conta o "futuro" daquele encontro – hoje presente – que modifica a visão do cineasta sobre a situação filmada no passado.

De fato, a retomada das imagens nos filmes de contato é realmente um grande desafio. Além das questões propriamente narrativas, há outras que ultrapassam a elaboração de um método de trabalho ou de um princípio de composição materializado na montagem, e que permanecem insolúveis. Essas questões envolvem, de um lado, o futuro dos povos filmados a partir do momento em que aceitam estabelecer contato com a sociedade nacional e participam do filme; de outro, o que está em jogo é o questionamento, por parte do cineasta, acerca da relação documentária entre quem filma e quem é filmado, o enquadramento, a *mise-en-scène*, como procurei mostrar no capítulo 1, e, também, como não poderia deixar de ser, a narratividade.

Em função desse quadro, percebe-se por parte dos realizadores a busca por elaborar procedimentos narrativos específicos que possibilitem retomar as imagens feitas no passado, endereçando-as ao presente (e projetando-as ao futuro). Mas, mais que isso, a retomada das imagens nos filmes de contato envolve, de algum modo, a necessidade do cineasta lidar com aquilo que não se constitui como procedimento, como método, e que, apesar disso, permanece como um conjunto de aspectos que atravessam esses trabalhos e que o movimento extenso de cada um dos filmes ao final explicita. Esses aspectos apontam para uma processualidade constituinte, senão definidora, que se expressa na forma do filme.

Para entender como os momentos intensos vividos nas situações de contato são narrados, produzindo movimentos extensos nos filmes, acredito ser importante abordar, primeiramente, a processualidade inerente a esses trabalhos. Por isso, recorro, fundamentalmente, à noção de cinema-processo.

Sobre o cinema-processo

Fato inquestionável, todo e qualquer filme decorre de algum processo. Não há como existir filme, qualquer que seja sua fatura, sem um processo que o possibilite, que o funde. Entretanto, o que chamo de cinema-processo[1] envolve filmes que não podem ser separados de seus processos. *Os últimos isolados*, *Corumbiara* e *Os Arara* são filmes-processo não simplesmente pelo fato de terem sido realizados durante extenso período de produção – apesar desse ser um traço importante. Para além desse princípio, essas obras introjetam e inscrevem aspectos das experiências vividas e compartilhadas, assim como deixam entrever o tempo que atravessa seus processos de realização.

O que faz do filme um filme-processo é, fundamentalmente, o fato de sua forma ser indissociável de seu processo de realização. Parto da definição[2] de Cláudia Mesquita (2011, p. 18): filmes-processo seriam aqueles "[...] cuja fatura, em resumo, se desdobra no tempo, por circunstâncias várias, resultantes de sua interseção com o vivido." Desse modo, seria como se a partir da dilatação do tempo de produção, em função de sua interseção com o vivido, o filme tivesse "que se haver com a historicidade desse decurso", o que é feito a partir da explicitação do seu processo de fatura. Portanto, o que permite a narração da experiência vivida – e também o vínculo do filme com a história que o transcende – seria, nesse caso, a explicitação do fazer do filme, narrativamente, em sua própria escritura.

---

1 Optei por utilizar a expressão "cinema-processo" grafada com hífen inspirada em Giorgio Agamben (2000), que grafa "forma-de-vida" com hífen exatamente para identificar a vida que não pode se separar da sua forma. No caso do cinema-processo, estou usando o hífen para indicar o cinema que não pode se separar do seu processo. Pelo mesmo motivo, usarei filme-processo também com hífen.

2 No debate "Obra em processo ou processo como obra?", Cláudia Mesquita conceitualiza o cinema-processo. O debate integrou o ciclo "Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões", evento com curadoria de Cléber Eduardo, Eduardo Valente e João Luiz Vieira, promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil, de 13 de abril a 8 de maio de 2011, no Rio de Janeiro e em São Paulo. O catálogo do evento está disponível na internet: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/filmes.php?ano=2010>. Estão também disponíveis as transcrições das falas de Cláudia Mesquita e Cezar Migliorin, Marcius Freire e Cristian Borges sobre o tema. As referências às falas desse debate tomam como base a numeração de páginas das transcrições disponíveis na internet. Os filmes que motivaram o debate "Obra em processo ou processo como obra?" foram: *33* (Kiko Goifman, 2003), *O Prisioneiro da grade de ferro (auto-retratos)* (Paulo Sacramento, 2004), *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007) e *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009).

> Eu me refiro, portanto, a experiências em que o cinema se relaciona e se mistura com a experiência vivida, sendo por ela limitado, estimulado, transformado, 'conformado', ou até expandido, potencializado. Em oposição à instauração de um processo paralelo (mais ou menos impermeável) cujo ideal é o controle, a eficiência, a autonomia da cena e a manutenção de rígidas fronteiras (como no esquema convencional de produção de filmes de ficção), as 'obras em processo' convocam experiências em que confluem cena e vida, em que as divisórias são porosas, em que o controle (sobre a cena) nem sempre é possível, em que o filme está a serviço ou inventa, no corpo-a-corpo com experiências que não domina totalmente, o seu singular movimento. (MESQUITA, 2011, p. 18)

Como não poderia deixar de ser, cada proposta, cada processo, resultará em um modo singular de elaboração narrativa, não havendo modelo ou padrão narrativo que defina *a priori* os filmes-processo. O que interessa é justamente as diferenças que cada situação expõe, quando o material filmado ao longo do tempo é organizado narrativamente.

Um outro ponto importante, para o qual Cláudia Mesquita (2014) chama atenção em artigo posterior, é que os filmes-processo não apenas narram uma aventura vivida – o que, acredito, reduziria os trabalhos à aplicação de procedimentos narrativos previamente constituídos –, mas estão "marcados pela história", numa referência da autora ao título do filme-processo *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho (1984). Nesse caso, a marca que a história deixa nos filmes convive, de certa forma, com a marca que os filmes deixam na história: "o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança." (MESQUITA, 2014, p. 217) As formas diversas como a história inscreve suas marcas nos filmes-processo e ao mesmo tempo é alterada por eles também variam caso a caso.

De modo a desenvolver um pouco mais o conceito, reuni alguns dos procedimentos narrativos que os filmes-processo dispõem para narrar suas experiências: 1) Modos da reencenação; 2) Atos de fala; e 3) A retomada das imagens. Primeiramente, tentarei mapear algumas experiências ao longo do tempo nas quais esses procedimentos foram usados de forma seminal. Em seguida, passo a uma reflexão sobre o uso desses procedimentos no caso dos filmes-processo, notadamente nos filmes de contato.

O investimento na processualidade não é um traço distintivo de determinado período histórico[3] que possa caracterizar, por exemplo, o primeiro cinema, o cinema moderno ou contemporâneo. Historicamente, para nos deter em alguns casos exemplares, Robert Flaherty (1884-1951), Jean Rouch (1917-2004), Pierre Perrault (1927-1999) e Eduardo Coutinho (1933-2014) são alguns dos realizadores que empregaram anos de vida em experiências fílmicas, seja trabalhando com a retomada de projetos inacabados ou investindo cotidianamente na ação de filmar, montar e restituir a imagem aos sujeitos filmados, repetidas vezes, durante extensos arcos temporais.

O movimento desses cinemas tem uma direção semelhante: todos eles partem de uma relação de exterioridade pronunciada em relação àquilo que filmam. Tanto Flaherty quanto Rouch, por exemplo, eram brancos ocidentais a serviço de empresas privadas ou coloniais. Mas também Pierre Perrault e Eduardo Coutinho, se não trabalhavam para empresas coloniais, encontram no cinema um meio para estabelecer com determinados povos, lugares, formas de vida, outras relações que não seriam possíveis sem o cinema. A ambição nesse caso é grande, imensa, então: encetar processos fílmicos que lhes permitam se aproximar dos sujeitos filmados, de modo a convocar e abrigar suas visões de mundo, modos de vida, palavras, gestos, imaginários e narrativas. Enfim, cada uma dessas trajetórias singulares é extremamente reveladora do século XX e da consciência que se produz em torno da ruína dos impérios coloniais (em especial, no pós-guerra), consciência que os filmes elaboram no decurso de longos períodos.

De acordo com aquilo que se normatizou, um filme é constituído pela sucessão de etapas previamente definidas. No Brasil, hoje, por exemplo, todo o sistema de financiamento cinematográfico, os editais e fundos de fomento, os festivais, os lançamentos comerciais em salas de cinema, a comercialização e mesmo a lógica com a qual trabalham os profissionais do *métier*, tudo aquilo que se chama "cadeia produtiva" depende dessa sistematização. Trata-se de um sistema que antecede a experiência específica de cada filme, o que faz com que

---

3 Marcius Freire fez essa observação durante o debate "Obra em processo ou processo como obra?", que integrou o ciclo "Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões". (EDUARDO; VALENTE; VIEIRA, 2011) Segundo Freire (2011), "o documentário sempre flertou com formas experimentais de mostrar o mundo histórico". Ele cita *Nanook, o esquimó* como filme inaugural, e se detém sobre a obra de Jean Rouch na passagem das décadas de 1950 para 1960 (*Eu, um negro*, 1958; *A Pirâmide humana*, 1959; e *Crônica de um verão*, 1960).

alguns realizadores prefiram criar seus trabalhos fora dele, mantendo-se à margem dessa configuração de forças. A adoção de uma trilha alternativa traz implicações narrativas específicas para esses trabalhos.

A opção por um determinado processo de realização envolve também certas formas de filmar e a elaboração de certos procedimentos narrativos que permitam montar o material filmado. Nos filmes em questão, a processualidade ultrapassa os limites da composição e do método, deixando marcas na própria forma fílmica, mesmo não tendo sido esta a proposta deliberada do diretor. Ao se inscrever, o processo revela exatamente aquilo que, sendo da ordem da experiência vivida, permanece sem uma elaboração conclusiva que encerre a proposta ou o sentido último da obra, ainda após seu término.

Modos da reencenação

O cineasta norte-americano Robert Flaherty, pioneiro da tradição documentária, havia feito uma primeira incursão à região da Baía de Hudson entre 1910 e 1916. O material filmado e montado por ele naquela ocasião perdeu-se em um incêndio ocorrido em Toronto. Flaherty não havia ficado satisfeito com a primeira montagem porque considerava insuficiente a aproximação que alcançara do ponto de vista dos sujeitos filmados. Ele decide então reatar o contato com os Inuit e retomar o projeto.

Sua intenção genuína era mostrar formas de vida tradicionais em associação a atividades ainda em prática no presente, como a pesca de peixes, a caça à raposa e a pesca da foca. Flaherty investe, a um só tempo, no registro de práticas atuais e de práticas em desuso, acionando tanto a memória coletiva quanto as práticas presentes, como se os Inuit ainda vivessem um regime histórico sem transformações expressivas.

Como observou Gilles Delavaud (2000, p. 235), em *Nanook, o esquimó* (1910-1922) está em jogo o "princípio da reconstituição", devendo a noção de "reconstituição" ser tomada em sentido amplo, visto que ela "define o projeto do filme e informa todos os seus aspectos." Primeiramente, o próprio filme é em si mesmo uma busca por reconstituir em outros termos as primeiras filmagens. Para tanto, ele e os Inuit reconstituem um cenário. A técnica de construção dos iglus, por exemplo, é retomada, sendo que as habitações são construídas levando em con-

sideração as filmagens de maneira que a cena possa ser filmada em seu interior com a perspectiva e luminosidade necessárias. Também a família nuclear que o filme apresenta foi construída para o filme, o que é realizado a partir da escolha de determinados personagens selecionados pelo diretor por meio de teste fotográfico. Feito isso, são reconstituídas as atividades cotidianas pretéritas juntamente com as atividades atuais. Em relação à reconstituição das atividades, a câmera não apenas acompanha as ações dos sujeitos, ela as antecede. Como notou Delavaud (2000, p. 235), Flaherty não hesita em recorrer a mudanças de eixo de 180º, a tomada em campo e contra-campo, para descrever uma ação que, apenas do ponto de vista narrativo, seria possível que fosse a mesma.

O cineasta adota o princípio da reconstituição para recriar uma espécie de tempo atemporal, composto tanto pela memória coletiva quando pelas práticas atuais dos Inuit, ambas recriadas para o filme. Flaherty apresenta os Inuit aos espectadores sem circunscrevê-los ao passado; tudo é apresentado como “atual”, sendo igualmente importante. O filme não data essa experiência, não contrasta tempos distintos.

Para realizar esse projeto em todos os seus aspectos foi imprescindível que Flaherty contasse com a adesão dos nativos da Baía de Hudson. Tanto a aproximação do cineasta em relação aos Inuit quanto a percepção deles sobre o trabalho do cinema foram fundamentais para que o filme se efetivasse e ganhasse forma. Na segunda etapa das filmagens, o cineasta não leva consigo apenas a câmera de filmar, mas também um projetor e a infraestrutura necessária para instalar um pequeno laboratório em campo. Tendo esse equipamento disponível, consegue realizar o *feedback*, restituindo regularmente para os sujeitos filmados suas imagens e, obviamente, colhendo suas impressões sobre o filme em curso.

O cineasta comenta na introdução do filme, através da inclusão de uma cartela, que, logo que seus personagens entenderam o que era fazer um filme, de fato “entraram no filme”. É por essa participação que Flaherty vai agradecer ao seu protagonista, morto em uma caçada após o filme finalizado, pois “graças à sua amável confiança e paciência, este filme foi possível.” Como se sabe, Flaherty era engenheiro e atuava numa companhia de prospecção mineral. O roteiro de suas viagens previa a visita a territórios longínquos (em relação ao seu ponto de partida, os Estados Unidos da América), onde viviam populações originárias que ele, como colonizador, até então desconhecia. Foi numa dessas viagens que conheceu Allakariallak, o consagrado Nanook. Como engenheiro interessado na

exploração comercial dos recursos naturais, Flaherty não tinha como atribuição principal se relacionar com as populações originárias que porventura viesse a encontrar pelo caminho.

Por outro lado, a cultura visual própria da passagem entre os séculos XIX e XX remete fortemente aos filmes de viagem (sendo igualmente populares as chamadas "atualidades"), que estão na origem do que mais tarde se convencionou chamar de documentário. A indústria de imagens de viagem estava então ligada ao desenvolvimento dos meios de transporte, à emergência do turismo de massa e à expansão do colonialismo, como notou Henri Gervaiseau (2009, p. 78). Em geral, os filmes visavam enaltecer as peripécias dos viajantes como exploradores de territórios longínquos, lançando um olhar que os mantinha distantes daquilo que olhavam, distância que permite a distinção clara entre o sujeito do olhar e o objeto olhado, como ocorria com os filmes etnográficos da época.

Flaherty rompe com os pressupostos das viagens que fazia a trabalho – impregnadas de interesses capitalistas –, ao mesmo tempo em que se afasta da programática dos filmes de viagem e dos filmes etnográficos, evitando enquadrar os sujeitos filmados a partir de um ponto de vista exógeno. Ele se aproxima dos Inuit, convive com eles durante longos períodos, não narra as peripécias dos exploradores (no caso, as suas próprias peripécias), não filma modos de vida tradicionais a fim de que sejam estudados por especialistas posteriormente, nem oferece uma representação conclusiva sobre a alteridade, segundo o ponto de vista do colonizador. Diferente disso, cria, junto com os povos filmados, uma nova forma de fazer cinema, um método novo, inventando para si uma tradição. (GERVAISEAU, 2009)

Em *Nanook*, a criação de um processo, a invenção de um método, visa à própria cena. Todo o processo do filme (filmar, montar, restituir a imagem aos sujeitos filmados, voltar a filmar) converge para a percepção dos nativos em relação ao filme, não sendo incorporadas à sua forma final. Marcas do processo se inscrevem, contudo, sob a forma de diferenças entre as filmagens realizadas no tempo (entre o verão e o inverno, notadamente). Na montagem, Flaherty organiza a descrição do cotidiano dos Inuit em dois grandes momentos: o verão, que abre o filme, e o inverno, que o sucede narrativamente. A primeira parte do filme remete aos *travelogues* (como a sequência da visita ao posto comercial) e é baseada na montagem de tomadas autônomas mediadas por cartelas infor-

mativas e explicativas. Pouco a pouco, o filme se torna mais narrativo, resultado, é provável, do aprendizado adquirido durante o próprio fazer, prescindindo das cartelas e baseando-se na continuidade espaço-temporal de cenas construídas através da decupagem e do encadeamento de planos.

No entanto, algumas experiências cinematográficas adotam não exatamente a reconstituição, mas a reencenação como estratégia narrativa e também como processo. No caso da reencenação, o que se pretende é oferecer aos sujeitos filmados a oportunidade de elaboração sobre um fato vivido no passado, relativo a um contexto pretérito, mas nesse caso a elaboração ocorre sempre no presente. Fica claro que o recurso da reencenação é uma estratégia que lança mão do tempo pretérito sem abandonar, contudo, o presente das filmagens, promovendo uma aproximação entre temporalidades distintas, o que fica explicitado na narrativa.

Interessante notar como as diferentes estratégias da reconstituição e da reencenação envolvem usos distintos do procedimento do *feedback*. No caso da reconstituição, a restituição da imagem aos sujeitos filmados não é mostrada na narrativa do filme, já que tudo é assumido como "realidade presente". Mesmo que não se tematize reflexivamente o *feedback*, como no caso da reconstituição, esse método não deixa de ser determinante do "refazer" e da maneira como os gestos serão inscritos em cena. Diferentemente, no caso da adoção da reencenação, os sujeitos filmados são mostrados na narrativa como espectadores do próprio filme ou de outras imagens. Neste caso a imagem é apresentada narrativamente como "um lugar não apenas de representação, mas de *performance*; lugar no qual, não apenas se figuram, mas se efetuam *processos de subjetivação*" (BRASIL, 2011, p. 4) por meio dos quais o passado é elaborado no presente. A imagem é apresentada de maneira produtiva porque a partir do *feedback* é a própria imagem que gera os gestos que serão transformados em *mise-en-scène* a partir da operação do enquadramento.

Num processo de reencenação, a performance não pode ser avaliada pela sua "verdade" ou por sua "autenticidade", tendo como parâmetro o universo de referência ao qual ela faz alusão e que está localizado no passado. O que interessa é a "efetividade de sua operação", "sua produtividade", sua "eficácia", afinal, "performar é, assim, menos encenar, fantasiar ou mascarar um corpo, do que produzi-lo, reinventá-lo." (BRASIL, 2011, p. 10) Portanto, o que acaba sendo explicitado na performance não é o apaziguamento de uma representação, mas a

tensão que se estabelece na passagem entre o mundo vivido e a imagem, o gesto e a *mise-en-scène*. As reencenações permitem justamente tornar a passagem entre o vivido e a imagem aparente na forma do filme, daí sua importância para o cinema-processo.

Ivone Margulies, tendo como referência o filme *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006), no qual Carapiru reencena sua história de vida, afirma que a adoção do procedimento da reencenação não fornece qualquer garantia ética ou epistemológica de "fidelidade". O que transcorre no uso desse procedimento narrativo é justamente que "a postulação de uma conversação através dos tempos ilumina a concepção anacrônica da arte e a reencenação é um dos principais instrumentos para ativar a dimensão intertemporal desse diálogo, estimulando seu potencial performativo." (MARGULIES, 2012, p. 74)

No filme *Pirinop: meu primeiro contato* (2007, Mari Corrêa e Karané Ikpeng), os Ikpeng rememoram a situação do primeiro contato, ocorrida em 1964, incluindo aquilo que a antecedeu e o que se sucedeu a ela. A rememoração é motivada pela projeção coletiva de filmes de Jesco Von Puttkamer, das obras *Chronique du Temps Sec* (1984) e *Safari au Xingu* (1983), de Yves Billon, Patrick Menget e Jean-François Schiano, e *A tribo que se esconde do homem* (1970), de Adrian Cowell. Ao assistirem imagens do primeiro contato filmadas tempos atrás, os Ikpeng decidem reencenar a situação do primeiro contato e a elaboram em outros termos, tendo como referência o tempo presente.

De acordo com Lorena França (2011), a experiência de realização do filme se insere no meio das relações sociais do grupo e acaba por provocar a emergência de novas reflexões ainda não elaboradas sobre sua trajetória coletiva, por meio dos procedimentos de projeção de imagens, reencenação e da própria narração. A rememoração é definida, portanto, como retorno ao passado com vistas à transformação do presente. A partir da reencenação, que estabelece um contraponto às imagens projetadas, surgem narrações dos anciãos registradas pelo filme, falas que nunca haviam sido escutadas pelos mais jovens. Nesse processo, emerge no grupo uma nova orientação em relação ao seu futuro: eles pretendem retomar as terras onde viviam quando foram contatados e das quais estiveram afastados desde a transferência para o Parque Nacional no Xingu, ocorrida após o primeiro contato.

No caso da noção de cinema-processo, a rememoração oportuna exatamente por constituir uma possibilidade de exposição do processo narrativamente,

explicitando a temporalização da experiência de realização (da reencenação ou da narração) na forma do filme. Além da elaboração do passado, surge ainda a possibilidade de intervenção sobre o presente e o apontamento de outros horizontes futuros. A lacuna entre os tempos (passado, presente e futuro) e a diferença entre os procedimentos usados (assistir as imagens, reencenar e narrar) tornam-se perceptíveis pelos espectadores que têm, assim, acesso ao processo de realização do filme.

Atos de fala

Jean Rouch, o antropólogo-cineasta (ou cineasta-antropólogo) que trabalhava, em princípio, como engenheiro (assim como Flaherty), para instituições francesas a partir de missões desenvolvidas nas colônias africanas reivindicou para si o legado de Flaherty. (GERVAISEAU, 2009) A proximidade entre eles ocorre pelo fato de Flaherty ter logrado a invenção de um outro jeito de fazer cinema no qual os sujeitos filmados tomam parte na cena, encenando seus cotidianos, e não são apenas retratados de um ponto de vista mantido externo.

Entre os ensinamentos que Rouch colheu desse cinema estão a longa permanência em campo, as relações afetivas com os nativos das colônias onde filmava, a restituição das imagens filmadas a partir de projeções coletivas, o interesse no ponto de vista dos sujeitos filmados e no seu posicionamento frente às imagens vistas na situação de *feedback* e a noção de que o fato em si e o fato filmado são coisas relacionadas, mas distintas. Em Flaherty, essa distinção aparece sob a forma da reconstituição que ele realiza com os povos que filma. Em Rouch, essa distinção vai permear o presente histórico dos povos filmados em sua relação com o homem branco, ocidental, colonizador, sendo atribuída ao sujeito filmado a possibilidade de recriar-se em cena.

A caça ao leão com arco (1958-1965) foi um filme de difícil realização, tendo levado muito tempo para ser finalizado. A cada ano Rouch retornava ao local das filmagens com as imagens pré-montadas e aplicava continuamente o procedimento do *feedback*, projetando as imagens para os caçadores e redefinindo o curso do filme. A partir da projeção, decidiam o que seria filmado em diante. O filme foi, portanto, construído ano a ano e, enfim, ao cabo de sete anos, Rouch decidiu que era o momento de finalizá-lo.

Na projeção do primeiro corte do filme em Paris, as imagens foram projetadas sem som. Rouch improvisou sobre elas seu comentário, que foi gravado e transcrito para servir de material de trabalho na finalização do filme. Após essa primeira exibição, ele se reuniu com os caçadores e gravou os sons restantes e, então, a duas semanas do término da montagem, gravou definitivamente os comentários no Museu do Homem, em Paris. "Um comentário deve ser feito 'na imagem'. Muita gente não compreende isso. Penso que aqueles que fazem filmes querem ter um tom objetivo. Os eruditos é que falam. Os eruditos não têm coração", conclui o cineasta, (ROUCH, 2000, p. 127) apontando para um traço fundamental da processualidade de seu cinema: a inclusão do comentário improvisado em voz *over*, seja pelos nativos, seja por ele próprio, sobre as imagens filmadas.

Rouch se lembra que antes disso fizera uma projeção do filme *Bataille sur le grand fleuve* (1952) em Ayourou, e seu amigo Damouré improvisou, durante a projeção, um comentário em songai que o encantou (ainda que ele não o tenha gravado). "Essa projeção foi para mim a descoberta do *feedback*. Retomei a fórmula, desta vez gravando o comentário, quando da realização de *Jaguar*, em 1957." (ROUCH, 2000, p. 126) O cineasta conta ainda que quando foi gravar esse comentário, o diretor do estúdio se mostrou impressionado ao ver que Damouré e Lam eram capazes de reviver as situações, de dar risadas, contar e recontar suas aventuras durante a projeção. Tendo comprovado o quanto a experiência de atribuir aos nativos o comentário dos seus trabalhos alterava o processo e a forma narrativa dos filmes etnográficos em voga, retomou o mesmo método quando filmou *Eu, um negro* (1958-1959). Dessa vez, Rouch contou aos seus personagens o que tinha feito em *Jaguar* (1954-1967) e eles gravaram o comentário de uma só vez, sem ensaio, após ver um copião do filme. O cineasta lamenta não ter podido refazer a experiência em *A pirâmide humana* (1959-1960): "Os branquelas não eram capazes de improvisar com as imagens. Isso me incomodou terrivelmente, pois o filme foi rodado mudo. Fui, então, forçado a refazer algumas cenas com som sincronizado", ironiza. (ROUCH, 2000, p. 126)

Para Maxime Scheinfeigel os filmes de Rouch têm a aparência antiquada de filmes mudos, que teriam sido "pós-sonorizados, mais do que pós-sincronizados". Nesse sentido, o objetivo da introdução da fala não é cobrir precisamente o movimento dos lábios do personagem que vemos falar. Diferentemente, o que se pretende é sonorizar o filme a partir de uma camada de sons que acrescenta

sentido àquilo que vemos na imagem, sem necessariamente reafirmar o que se vê, mas sim intervindo sobre a cena, modificando-a.

> *Eu, um negro* é o filme de uma defasagem ininterrupta entre a imagem e a fala, que concerne duplamente à sua legibilidade: um assincronismo é visível entre o movimento dos lábios dos personagens e as palavras ouvidas, e um anacronismo é audível entre as situações amiúde representadas como diálogos, mas faladas como monólogos, e vice-versa. (SCHEINFEIGEL, 2009, p. 19)

No período do cinema silencioso, o que importava era respeitar na montagem o tempo de leitura que o espectador requeria para apreender os comentários escritos e inseridos como letreiros. Com o advento do sonoro, o comentário passou a ser escrito, gravado por um locutor profissional e inserido sobre as imagens. Entretanto, definitivamente, Rouch propõe outro caminho. Acreditando trabalhar na pós-sincronização, o que os sujeitos filmados na realidade estão fazendo é atuar a partir da situação de *feedback*, como observou Scheinfeigel. Nesse caso, o comentário, a banda sonora, não deixa de reiterar o caráter performativo da imagem, estendendo-o às potencialidades dos atos de fala. Se em *Nanook, o esquimó* a cena era refilmada incorporando o aprendizado gerado pela situação de *feedback*, em Rouch permanece a importância do *feedback*, contudo seu campo de reverberação são os comentários em voz *over*.

Rouch inventou, então, por meio do comentário improvisado pelos nativos e por ele, mais uma maneira de compartilhar a experiência do filme. A voz do saber, antes atribuída ao pesquisador ou ao cineasta que escrevia o texto a ser lido pelo narrador, foi devolvida aos nativos. As qualidades inerentes à fala concedem aos filmes de Rouch uma marca indelével da participação dos sujeitos filmados, "rumor polifônico" (SCHEINFEIGEL, 2009, p. 16) composto por meio do timbre de voz, do ritmo e, finalmente, pelo tipo de interferência que essa fala impõe à *mise-en-scène* do filme ou ao "aspecto cênico do comentário", como mostrou Philippe Lourdou (2000). Ao improvisarem os comentários, nativos e cineasta retomavam as imagens filmadas, ressignificando-as.

Além disso, o comentário improvisado posteriormente sobre a imagem revela o descompasso de tempo e espaço entre a filmagem e a montagem do filme, explicitando seu caráter processual. Como observou Scheinfeigel (2009, p. 19),

> O espaço-tempo da dublagem, um lugar completamente improvável do extracampo [*hors-cadre*]. Esse acontecimento sonoro instala nas imagens do filme, no coração mesmo das imagens em que a palavra penetra, uma dimensão documentária que advém como uma outra (uma quarta?) dimensão do cinema: um resto, como naquelas operações aritméticas intermináveis, sem solução. Esse resto é um documento: a incerteza de um real intransitivo que veio se depositar no fundo da imagem e criar uma singularidade. Qual? A fala dos personagens reflete imagens que por sua vez a refletem; ela se afirma como uma voz de relato, tanto interna por sua fonte diegética, fictícia, quanto externa, por tudo aquilo que nela marca sua origem não diegética, documentária: a singularidade é o fantástico de um transbordamento, de um desenquadramento mútuo.

Em Flaherty, o *feedback* é parte do método, mas se restringe ao bastidor. Em Rouch, os comentários produzidos durante o *feedback* são incorporados à matéria fílmica – com isso, cria-se uma temporalidade complexa, relacionada à coexistência entre materiais produzidos em diferentes momentos do processo do filme (filmagem e comentário de improviso sobre as imagens), como Scheinfeigel reivindica.

O investimento na processualidade dos seus filmes fez com que Rouch também inventasse para si uma tradição. Seus aspectos mais marcantes, que dizem de uma nova maneira de fazer cinema, são o vínculo do cineasta com os nativos, a permanência em campo por longos períodos, a restituição da imagem a partir das projeções coletivas e a concessão do comentário aos nativos. "Ao contrário de uma prática jornalística mistificada, à la Leacock, de pseudo não-intervenção, ele trabalhará sobre processos, interações, numa invenção recíproca entre matéria e método, filme e discurso", observou Jean-André Fieschi (2009, p. 28).

Justamente por isso, Renato Sztutman (2009) vai dizer que as invenções de Jean Rouch lhe permitiram antecipar uma série de questões centrais para a antropologia contemporânea, mesmo que de maneira "selvagem". Essa antecipação decorre do cineasta não ter levado em conta apenas os conceitos, mas também os perceptos e os afetos, algo que o cinema lhe possibilitou materializar. O ponto ao qual se detém Sztutman diz respeito à revisão da oposição hierárquica entre sujeito e objeto do conhecimento. Em alguma medida, nos filmes de

Rouch, os nativos podem se tornar antropólogos e participar de sua produção: antropólogos deles mesmos, como em *Jaguar*, ou antropólogos dos brancos, como em *Petit a petit* (1968-1970). Isso porque a antropologia de Jean Rouch não é apenas uma antropologia compartilhada, mas também uma "antropologia reversa", tal como a formulou Roy Wagner (1981), antecipando a ideia de "antropologia simétrica", proposta por Eduardo Viveiros de Castro e Márcio Goldman (2008).

A antropologia reversa ou simétrica entende que, assim como a antropologia reflete sobre os nativos, eles também devem refletir sobre seus pesquisadores, sobre o mundo dos cineastas, criando seus próprios conceitos para interpretar uma outra realidade que não é a deles. Entretanto, nos lembra Sztutman, eles não separam essa reflexão da própria vida, diferente do que fazem os antropólogos ao criar uma disciplina especializada. Foi essa simetria entre antropólogo e nativo que Jean Rouch buscou através do cinema, a começar pela defesa de uma "paridade epistemológica".

> Ele tratou o pensamento e as práticas desses povos não como ilusões ou enganos, tampouco como fenômenos que só se explicam por um conceito exterior a eles – como o de sociedade ou de inconsciente –, mas sobretudo com base nos próprios termos por eles empregados. Em outras palavras, ele sempre esteve aberto – mesmo quando fez filmes etnográficos os mais clássicos – para ouvir as explicações e interpretações que os próprios nativos tinham a dar sobre a sua experiência, incorporando-as no produto final do filme. (SZTUTMAN, 2009, p. 113-114)

Não é de se estranhar, portanto, que muitas questões referentes às sociedades pós-coloniais africanas, desenvolvidas ao longo dos filmes de Jean Rouch, tenham passado a ser a temática central dos filmes africanos nos anos 1970 e 1980 do último século. Os mesmos cineastas africanos que não pouparam críticas ao etnólogo francês compartilharam com ele, consciente ou inconscientemente, preocupações em comum sobre a África. (BAMBA, 2009)

Nesse esforço de tornar um filme uma possibilidade de agenciamentos múltiplos, o cinema de Jean Rouch se entrega a formas pré-industriais de organização social, distantes das formas de racionalidade metropolitanas, e a sistemas de pensamento estranhos ao modelo do progresso tecnológico administrado pelo

capital. Esse movimento permite que o cineasta saia de si, deixe sua condição de colonizador ou de pesquisador, e entre em transe, no interior de uma outra cultura. Mateus Araújo observa a abertura de Rouch para incluir nos seus filmes o encontro entre culturas. Nesse momento, Rouch se distancia de Flaherty porque seu interesse se dirige para o encontro ocorrido no presente do filme, com todas as suas ambiguidades e sem desconsiderar a intervenção do próprio cineasta na cena filmada. "A presença do cineasta modifica o fenômeno que ele estava nos mostrando (e do qual já fazia parte), acentuando-lhe a mistura de culturas". (ARAÚJO, 2009, p. 69)

Esse encontro interétnico, em Rouch, não é exatamente conclusivo porque suscita uma série de questões de parte a parte. Deriva daí a flutuação e a ambiguidade do estatuto ético do cineasta em meio às comunidades que filma. Pelo fato de explorar as zonas de risco entre as culturas, muitas vezes o cineasta[4] paga "um alto preço por suas eventuais derrapagens". (ARAÚJO, 2009, p. 71) Além da alteração no estatuto da relação entre quem filma e quem é filmado, nos filmes de Rouch é possível obsevar, por fim, o paradoxo que diz repeito ao emprego do cinema como agente do encontro entre culturas.

> [...] para relativizar a racionalidade técnico-científica, eles [Jean Rouch e Glauber Rocha] recorrem (ainda que a contrapelo) ao cinema, instrumento que não só a pressupõe como a propaga e a encarna como verdadeiro emblema no nível do imaginário; para escapar ao primado da consciência ocidental, eles se guiam por seus avatares, como o marxismo, o surrealismo, a antropologia; em seu mergulho em sociedades pré-industriais, eles introduzem nelas o cinema, filho da indústria e forma suprema de impureza tecnológica se acrescentando a outras que elas já deixavam entrever. (ARAÚJO, 2009, p. 53)

Foi arcando com a incongruência desse gesto, pagando um alto preço por essa escolha (seus trabalhos na época não eram aceitos nem pelos antropólogos, nem por alguns cineastas africanos), que Jean Rouch conseguiu alterar a antropologia e o cinema, aproximando-os dos nativos. Com suas invenções, os africanos com seus gestos, ritos, suas encenações, cosmologias, inflexões de voz,

---

4 Mateus Araújo (2009) se refere a Jean Rouch e Glauber Rocha, os dois cineastas que aproxima em seu artigo *Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro*.

dúvidas, passaram a habitar as salas de cinema e a frequentar o imaginário ocidental não apenas como objetos estáticos do conhecimento, mas como sujeitos, com suas formas de vida, vozes e imaginários.

Apostando na possibilidade de registrar em cena atos de fala dos sujeitos filmados, Pierre Perrault, um advogado com formação em literatura, também faz, assim como Robert Flaherty e Jean Rouch, a passagem para o cinema. Sua introdução no cinema se deve ao interesse manifesto pela oralidade, pelos atos de fala das pessoas ordinárias com quem se encontra, a quem escuta e filma. "Eu tinha então a explorar o imenso território da oralidade. Tinha a encontrar uma palavra sem país. Eu era um emigrado do interior. Chegava da terra das escrituras", (PERRAULT, 2012, p. 49) afirma o cineasta, que transpôs as fronteiras de seu universo de referências literárias para filmar a oralidade de personagens ordinários.

Como afirma Marcius Freire (2012), diferentemente de Rouch, Pierre Perrault não fala, mas faz falar. Ao criar situações em que os sujeitos filmados se tornam tão loquazes, ele se faz presente. Mesmo que sua participação não seja declarada, é ele quem provoca o acontecimento filmado. "Para além de uma *mise-en-scène*, há uma *mise-en-situation*. São situações forjadas para que determinados resultados sejam obtidos." (FREIRE, 2012, p. 37)

Nos processos fílmicos que Perrault empreende, a mediação por meio do uso da câmera e do microfone ganha primazia. Sem essa intervenção, a memória que o cineasta almeja deflagrar não iria emergir. "Trata-se de ir ao encontro dos homens com a câmera e retornar à escrita, a fim de rememorar uma experiência que somente a mediação audiovisual pode permitir", como observa Michèle Garneau. (GARNEAU, 2012, p. 87)

Essa mediação audiovisual, de acordo com Garneau (2012), conta com dois momentos fundamentais: a filmagem e a montagem. A esses dois momentos, correspondem dois tipos de memória, que permitem ao cineasta desenvolver um verdadeiro método de percepção da realidade envolvendo os nativos e suas memórias. A ideia central do chamado "cinema do vivido"[5] é que "nem a memória eletrônica recolhida no momento da filmagem, nem o memorável, buscado e

---

5 "[...] podemos dizer que o cinema que faço é um cinema vivido com o instrumento do direto. Meu material é a vida. Meu instrumento é o direto. Podemos fazer qualquer coisa com o direto, podemos mesmo fazer ficção." (PERRAULT apud FREIRE, 2012, p. 39)

construído no momento da montagem, são, para Perrault, conhecidos de antemão", explica Garneau (2012, p. 80-81).

A intervenção do cineasta não é exatamente tematizada em cena, apesar de ser assumida. É como se tomasse parte em ações que são sempre propostas por ele aos filmados, nunca desencadeadas de maneira gratuita, mas sempre estimuladas pela realização do filme.

> Claro, toda intervenção funda alguma coisa que não existia antes. A chegada de um visitante, venha ele de onde for, bem no meio da refeição, desvia a conversa, muda a disposição dos convivas em torno da mesa e, digamos, o prosseguimento do mundo. Funda alguma coisa que não existia. Mas isso é próprio de tudo que acontece, seja do interior, seja do exterior. Eu reivindico, então, o privilégio de me sentar, se bem me parece, como qualquer pessoa, à mesa de um projeto de pesca aos marsuínos. E mesmo de provocá-lo ou torná-lo possível. Na medida em que aqueles a quem isso concerne o endossem. E de participar disso. (PERRAULT, 2012, p. 47)

Sua metodologia de uso do cinema reconecta comunidades à sua memória coletiva e as acompanha, dando-lhes voz durante esses processos. Nesse caso, a memória não é um dado pronto, mas precisa ser produzida, daí a necessidade do uso do som e da imagem, captados simultaneamente em cena. Afinal, para que a experiência histórica não se perca é preciso que seus sujeitos a elaborem a partir da enunciação verbal. (ARAÚJO, 2013) Cabe ao cineasta escutar e tomar parte nesse processo.

O apelo à mediação do cinema, nesse caso específico, propõe não apenas outras imagens distintas daquelas que são oferecidas pela mídia, mas também outras formas de realizá-las. Nesse sentido, para Perrault (2012, p. 42), a experiência de escuta e gravação ao longo de um extenso período será importante para a partilha do filme.

> Mas nos impuseram toda sorte de imagens do mundo com que poderíamos, no fim das contas, nos contentar e com que a maioria se declara satisfeita. O caminho está, digamos, todo traçado. Trilhas já batidas. Nós somos inteiramente modelados pelas escrituras – mais frequentemente que antes, nas terras do Quebec –, que nos vêm de

> fora, de todo lado, nos deixando um tanto desmuniciados face a um real desvalorizado. E cada um se pergunta, não sem angústia às vezes, desde a frágil adolescência até tarde na noite das quimeras, se é verdadeiramente o capitão do pequeno futuro que o espera. Ou se deve se declarar satisfeito com os modelos propostos. Como se fizesse parte de uma série desenhada pelos engenheiros da grande usina midiática. Não se deve, como dizem, ser de seu tempo? E é assim que eu nos percebo, no começo desse filme [*L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*] que nós fizemos para escapar, se possível, aos modelos do ano e às ilusões propostas por isso que chamamos modernidade.

O título do filme *Para que o mundo prossiga,* realizado em parceria com Michel Brault, soa como um comentário muito preciso sobre a proposta desse cineasta. Até 1924, os habitantes da Île-aux-Coudres realizavam a pesca de uma espécie de golfinho (marsupial) no Rio St. Laurent. A pedido do próprio cineasta, uma comunidade da ilha retomou a pesca, em 1962, para perpetuar a memória, possibilitando que o mundo prossiga. O patriarca Alexis Tremblay dá as orientações sobre como seria possível retomar essa atividade abandonada há quase 40 anos.

Primeiramente, só é possível retomar porque existe a fala de Alexis Tremblay que estabelece um vínculo entre a pesca que era feita no início do século e aquela que os seus filhos e amigos gostariam de fazer no presente do filme. É preciso escutá-lo. Ao escutar Tremblay, fica claro que a pesca é uma técnica que exige atenção e que é preciso desvendar os seus sinais. "Se puderem convencer de 15 a 20 pessoas que tenham as mesmas ideias que vocês, eu acho que conseguiriam, pelo menos tentar preservar o traço. O rastro antigo", explica ele.

Esse "rastro" é o vestígio que ele próprio e seus pares tiveram que reconhecer em seu tempo. São os restos das estacas que os antigos pescadores haviam deixado nos bancos de areia cobertos pelo mar a cada nova maré. Ao descobrir os locais exatos onde os pescadores antigos colocavam as estacas, eles poderiam colocar ali também as suas, conseguindo reencontrar a pesca, assim como fora possível retomá-la noutros tempos. Um dos pescadores que inicia sua atividade diz, após escutar as explicações de Tremblay e verificar a permanência das marcas onde as estacas seriam recolocadas: "Aos jovens de hoje, cabe deixar o traço. Fazemos qualquer coisa para que o mundo prossiga."

Surge uma discussão entre eles sobre quem teriam sido os primeiros a deixar suas marcas, suas estacas no mar. Tremblay deixa claro que ele e os pescadores de seu tempo só fizeram identificar as marcas e prosseguir aquilo que os indígenas teriam iniciado. Essa opinião gera controvérsias e não agrada a todos os pescadores.

No filme, o prosseguimento do mundo não está relacionado exatamente aos benefícios mais imediatos que a pesca pode gerar. "Não esperem fazer dinheiro com isso este ano", alerta o ancião. O maior interesse, nesse caso, é desvendar os rastros deixados pelos antigos e se engajar nesse processo. Por isso, todo o filme é dedicado a acompanhar a retomada da pesca, as dúvidas, questões, conversas, negociações e elaborações verbais que ela deslancha. O golfinho permanece no extracampo quase todo o filme, só aparecendo ao final. Mais importante do que a captura do marsupial é o processo de retomada da pesca e toda a memória que ele acaba produzindo, reiterando as marcas dos antigos, fazendo com que elas permaneçam vivas dentro e fora do filme. O que interessa é a reelaboração, no presente das filmagens, da experiência da pesca, a partir da proposição do cineasta.

Em diversas situações, Perrault chamou atenção para a proximidade entre o cinema e a experiência da caça (e da pesca) filmada em *Para que o mundo prossiga* e *O reino do dia* (1967), de forma periférica. Como afirmou o cineasta em um depoimento ao filme *Les traces du revê* (1986), de Jean-Daniel Lafond (2012, p. 81):

> O cinema que eu faço é um cinema que procura ficar à espreita e que, evidentemente, num dado momento, é obrigado a seguir uma pista, uma ideia [...] uma pequena hipótese, ridícula, e aí, de repente, há o acaso e se você segue o acaso [...] eu tenho sempre a impressão, quando faço um filme, que estou numa caçada [...] há pistas e eu me deixo levar pelas pistas. No final, tem um animal ou não tem.

A busca pelas marcas (dos antigos) não é apenas dos sujeitos filmados em direção à sua memória, é também uma busca narrativa do cineasta. É ele quem propõe a caça ao marsupial com o propósito de realizar um filme. Assim como novamente é ele quem incita essa mesma comunidade a retomar, em *Os carros d'água* (1967), a construção de um tipo de embarcação que eles haviam aban-

donado anos atrás, devido à concorrência com os grandes navios industriais. Perrault (2012, p. 82) persegue os rastros, os traços (que encontra na dicção dos filmados) até que tenha um filme em mãos. “Mas onde se encontra, ou melhor, como se descobre a lógica de um filme? No tato. Pouco a pouco. Comparando. Eliminando. Perseguindo a fera luminosa.”

Foi ainda Perrault quem convidou os Tremblay (o patriarca Alexis e sua mulher Marie) para fazerem o caminho de volta rumo aos seus ancestrais na França. Nessa viagem, eles percebem, para além de sua estima pela descendência francesa, que inúmeras diferenças os distinguem de seus antepassados. Alexis Tremblay nota pequenas, mas significativas diferenciações nos sentidos de determinadas palavras. Ao final, ao escutar de uma parente francesa sua resignação e até concordância em relação ao fato de a Segunda Guerra lhe ter privado do convívio com o marido, Tremblay conclui: “eu não tenho sangue francês”, num posicionamento contrário ao de sua anfitriã.

Tematizando a relação estabelecida entre cineastas e seus colaboradores, Gilles Deleuze (1985, p. 264) vai retomar o termo “intercessores”, de Perrault, em *Imagem-tempo* (1985).

> O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal; é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos.

Exatamente por acreditar no cinema como uma experiência vivida, compartilhada e que se realiza processualmente ao longo dos tempos, a partir de seus intercessores, Perrault nunca se considerou um autor. Nos filmes, seu nome não figura sozinho, ele está sempre junto da equipe e dos filmados. Esta concepção de cinema permite ao cineasta se distanciar do filme enquanto produto acabado de um autor, a fim de abordá-lo, sobretudo, como “intersubjetividade mediatizada”, (GARNEAU, 2012, p. 86) como encontro realizado processualmente a partir da escuta que a experiência cinematográfica propicia. Seria então, por meio dos atos de fala dos intercessores nesse singular encontro, que seria atravessada a fronteira entre assunto privado e enunciado coletivo. (DELEUZE, 1985)

A retomada das imagens

Cláudia Mesquita elabora o conceito de cinema-processo em vista a um conjunto de filmes,[6] tomando como exemplo *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), no qual Eduardo Coutinho recupera a história das ligas camponesas no Nordeste, no período compreendido entre 1964, quando inicia o projeto, até 1984, ano em que finaliza o filme. Como se sabe, o filme foi interrompido pelo Golpe Militar, retomado em 1981/1982, já no contexto de redemocratização do país, a partir da decisão do cineasta de reencontrar os sujeitos que filmara em 1964, moradores do Engenho Galileia, no interior de Pernambuco, e, sobretudo, Elizabeth Teixeira, a viúva do líder camponês assassinado, João Pedro Teixeira, presidente da Liga de Sapé (Paraíba), cuja história de vida inspirou o roteiro de *Cabra*... (1964).

Em 2013, Coutinho finaliza os dois últimos filmes realizados antes de sua morte (2014): *Sobreviventes de Galileia* e *A família de Elizabeth Teixeira*, série de reencontros com participantes de *Cabra marcado para morrer*, incluídos como extras no DVD do filme, lançado comercialmente no Brasil em 2014. Coutinho, que cultivou em seu cinema recente o princípio metodológico de não conhecer os sujeitos filmados antes das gravações (de maneira a manter com elas uma relação de primeiro encontro),[7] dispõe-se a retomar, mais uma vez, o contato com sujeitos que filmou nos dois momentos de *Cabra marcado para morrer*: 1964 e 1981/1982. Em um dos dois extras, seu interesse se dirige a Elizabeth e sua família, o que inclui seus filhos e também três netos.

---

6 Cláudia Mesquita cita como exemplos filmes contemporâneos, como *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Pan-Cinema permanente* (Carlos Nader, 2007) e *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009). São, todos eles, filmes que decorrem de um extenso período de realização e que, a partir de procedimentos diferentes, se põem a narrar o seu processo, relacionando-se com o tempo histórico no qual transcorrem e que parece atravessá-los.

7 Em entrevista a Valéria Macedo, quando perguntado sobre o seu processo de trabalho no que diz respeito à relação com as pessoas que se tornam personagens em seus filmes, Coutinho explica: "A primeira regra é que ninguém me contará uma coisa na câmera que já tenha me contado fora. Então, de um lado, o cara está me dizendo aquilo pela primeira vez, não é um pão amanhecido. Ele pode ter dito a um assistente, mas não a mim. Para mim, o momento da filmagem é sempre o momento da relação, isso é essencial. O transe no cinema ocorre nesse momento, nem antes, nem depois. Eu não quero fazer uma sociologia da favela; por isso é importante que, no momento da filmagem, eu não saiba o que esse cara vai dizer. Nessa hora, minha tensão é maior que a dele. De repente, o cara pode ser um chato, ou então você pensa que não vai render nada e o cara dispara e é maravilhoso. Esse tipo de coisa possui uma tensão extraordinária, tudo está em aberto." (COUTINHO, 1998, p. 18)

Cláudia Mesquita e Leandro Saraiva (2013, p. 393), ao abordarem a obra de Coutinho, não levam em conta apenas a homogeneidade de sua atuação, o que levaria à sistematização de um método, mas consideram justamente "a obra do cineasta em suas transformações". Os autores comparam, por exemplo, os procedimentos usados em *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978) e *Boca de lixo* (1992) e nos mostram como eles são diversos daquilo que se convencionou chamar de "método coutiniano". Se Coutinho permanece fiel a uma espécie de "ética da transparência", é notável como os procedimentos variam com as relações estabelecidas. "Sempre atento às falas, em suas infinitas variações, indissociavelmente existenciais e políticas, Coutinho mantém sua escuta cinematográfica em alerta, flexível como a 'matéria movente' que pretende flagrar." (MESQUITA; SARAIVA, 2013, p. 399)

A partir dos encontros e reencontros deflagrados entre *Cabra…* e *A família de Elizabeth Teixeira*, somadas as duas experiências (1964-1984 e 2013), são praticamente 50 anos de história da luta camponesa pela reforma agrária postos em cena. Durante esse extenso período de realização, há inúmeros entrecruzamentos entre a história do Brasil, a história das ligas camponesas no Nordeste, a história de João Pedro e Elizabeth Teixeira, a história de cada um dos integrantes dessa família, a história do filme, a história de Coutinho.

O que permite ao cineasta estabelecer os vínculos entre essas instâncias heteróclitas são quase sempre os restos que sobraram, aquilo que foi possível, ao menos em parte, salvar: sejam os restos do próprio filme (o copião que foi mandado para o laboratório no Rio de Janeiro antes do golpe militar), o roteiro datilografado, as fotografias de cena, as matérias de jornal da época e também as memórias e os afetos daqueles que participaram do filme e que sobreviveram à desagregação que se seguiu. Enfim, os restos são constituídos pelo filme inacabado (o copião do primeiro *Cabra…*) e tudo aquilo que o filme mobilizou. A existência desse material permite que o cineasta o retome sucessivamente ao longo dos anos. Cada retomada das filmagens é reveladora de uma determinada reaproximação do cineasta em relação aos sujeitos que ele filmou em 1964, o que revela o caráter processual – em constante alteração – não apenas do filme, mas da própria relação.

A retomada das filmagens de *Cabra...* em 1981/1982 se dá, em princípio, a partir da exibição[8] do material filmado em 1964 para os próprios camponeses que haviam vivenciado e encenado a história de João Pedro roteirizada por Coutinho. Essa é uma sequência de fundamental importância porque, num mesmo gesto, restitui a imagem aos sujeitos filmados, quase 20 anos depois, e nos mostra o projeto do filme sendo retomado não apenas pelo diretor, mas nesse momento por toda a equipe e pelos camponeses conjuntamente, ao relembrarem, juntos, as situações vividas e filmadas em 1964. A cena da exibição do material de 1964, que pôde ser salvo, é uma afirmação de tudo aquilo que a ditadura militar não conseguiu apagar, aquilo que sobreviveu ao golpe: a começar pelos próprios trabalhadores rurais, mas também o filme, a equipe e o diretor. Recordo aqui a descrição que Jean-Claude Bernardet (2003, p. 230) fez da cena:

> O redemoinho do resgate: o que resgata a história? É o espetáculo. A cada instante a elaboração está presente, com datas das várias filmagens, deslocamentos da equipe, presença do diretor etc., confirmando a colocação feita pelo plano magistral da abertura: uma paisagem num fim de tarde, morros ao fundo, a parte inferior da imagem escura contrastando com a luz natural acima dos morros; acendem-se as luzes – artificiais – e essa paisagem transforma-se inesperadamente numa imensa sala de cinema do tamanho da natureza: o espetáculo vai começar, e será ele que, até o final, guiará todo o trabalho de resgate da história. A história revive, adquire coerência e significação graças ao espetáculo.

Em consonância com a formulação de Bernadet, Consuelo Lins identifica o papel do cinema na sobrevivência daqueles cabras que estavam marcados para morrer em 1964. "É portanto a luz do cinema que recupera fragmentos dessas

8 Consuelo Lins (2004, p. 31) relata o seguinte: "Além da direção, Coutinho fez a produção do filme. Viajou para o Nordeste sozinho, para contatar os atores da primeira filmagem. Depois, de volta ao Rio de Janeiro, formou a equipe técnica, alugou o equipamento, que contava com duas câmeras 16mm, e partiu com o fotógrafo Edgard Moura, o técnico de som Jorge Saldanha e o assistente Nonato Estrela, que fazia a segunda câmera. Foi para São Rafael, no Rio Grande do Norte, levando o copião do primeiro *Cabra marcado*. A ideia, que lhe foi sugerida por Carlos Augusto Calil, então diretor da Embrafilme, era exibir essas imagens para os camponeses que tinham trabalhado no filme em 1964". (2004, p. 31)

existências que estavam destinadas a não deixar rastro, a desaparecer." (LINS, 2004, p. 32)

É justamente a partir da reaproximação aos sujeitos filmados que é possível ao filme alcançar a "vitória sobre a lata de lixo da história", na conhecida expressão de Bernardet, de inspiração benjaminiana. Afinal, "nada mais distante do projeto de Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* do que historiar os últimos vinte anos [1964 a 1984]." Diferentemente, o que ele faz é "lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado." (BERNARDET, 2003, p. 227) Só é possível lançar a ponte porque os restos existiam materialmente e porque é possível reencontrar as pessoas, reaproximar-se delas.[9]

No estudo comparativo que faz entre *Cabra* e *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), Isabel Castro (2014) chama atenção para a marcação clara na montagem de qual era o projeto inicial e como ele se transformou ao longo do tempo. Com isso, o cineasta não apenas remonta um material que ficou inacabado, mas toma de fato o filme como um processo, acolhendo suas implicações na narrativa. *Cabra...* inicia-se com uma introdução (de aproximadamente 10 minutos) na qual o cineasta apresenta a história da proposta do filme, desde o roteiro até o desejo de retomá-lo anos mais tarde. Essa exposição do primeiro projeto será importante para estabelecer um marco a partir do qual as transformações se dão. Nesse mesmo sentido, Coutinho optou por conservar uma sequência montada do filme anterior (a sequência da discussão do foro), o que permite que o espectador visualize um estilo, um ritmo de montagem, opções de encenação concernentes ao primeiro filme, ao assistir o trabalho que resultou. Essas seriam formas de afirmar a existência de uma primeira experiência inacabada em relação à qual o *Cabra...* se faz. (CASTRO, 2014) A narração de Coutinho no filme adota ainda comentários na condicional para evocar o filme inacabado, demonstrando claramente a intenção de contrastar o que se pretendia na época da primeira ex-

---

9 Sobre a montagem de *Cabra...*, Consuelo Lins (2004, p. 55) afirma: "A montagem de *Cabra marcado para morrer* foi feita em três etapas, ao longo de quase três anos, por falta de dinheiro. Eduardo Escorel, encarregado da montagem, começou a trabalhar em 1983, a partir do material que tinha sido pré-montado na moviola da TV Globo. Foi um trabalho dificílimo, com uma variedade imensa de imagens e quase 10 anos de histórias pessoais e coletivas misturadas. 'A montagem tinha um norte, tinha um rumo, tinha um projeto, que era explicitar o processo todo. Mas era um arco de tempo tão extenso, com tantas diferenças, que o trabalho que nós tivemos foi o de tornar esse processo claro para quem quer que fosse ver', lembra Escorel."

periência com o que de fato aconteceu. "Sobre essas imagens mostrando a volta da cidade para o campo da família Teixeira, iriam ser colocados os letreiros de apresentação do filme".

Ainda de acordo com Castro (2014), é visível a preocupação de Coutinho em demarcar claramente dentro da narrativa do filme a disposição com que retoma a película inacabada. "*Dezessete anos depois, voltei a Galileia para completar o filme do modo que fosse possível. Não havia um roteiro prévio, mas apenas a ideia de retomar o contato com os camponeses que tinham trabalhado em* Cabra marcado para morrer", afirma na narração em voz *over*.

A retomada do segundo filme – *A família de Elizabeth Teixeira* – é possibilitada pelo uso de duas fotografias de família feitas por um fotógrafo do *Jornal do Brasil*, em 1962, poucos dias após o assassinato de João Pedro Teixeira. A proposta do filme é reencontrar as pessoas retratadas em uma das fotografias, que fora usada anteriormente, em 1981/1982, quando da retomada do contato com os filhos de Elizabeth na segunda etapa da filmagem de *Cabra...* (1981/1982). Ao longo do último filme, Coutinho se vale da foto como uma espécie de mapa que lhe permite localizar, na família, as pessoas com as quais se encontra a partir de sua posição na fotografia, no momento pretérito em que foi tirada.

A distância entre o tempo estancado pela foto de família e o tempo atual dos encontros e entrevistas é trabalhada no filme de modo a expor as lacunas e transformações na vida de cada um dos membros da família, cuja "reunião" só se realiza, tanto em 1984 quanto em 2013, no próprio filme. Após reconhecer o estilhaçamento ao qual a família de Elizabeth foi submetida pela história – mesmo após a exibição do *Cabra...* em 1984, ocasião que reuniu toda a família no Rio de Janeiro, a maioria de seus integrantes não voltou a se relacionar ou a conviver –, Cláudia Mesquita (2014, p. 222) reconhece também que algo foi transmitido ao longo do tempo, ainda que por meio do pouco que restou.

> Emocionam as maneiras como a nova geração, os filhos dos filhos, busca se identificar com as figuras combativas do avô e da avó, em uma construção de si que tem em conta essas referências. O que faz pensar que, apesar de toda a corrosão, da perda de laços, das separações e mortes trágicas na família, alguma coisa da experiência de luta de João Pedro foi transmitida.

No que diz respeito a isso, é significativo o fato de Juliana Elizabeth Teixeira, neta de João Pedro e Elizabeth, ter conhecido a história das ligas camponesas, tema de sua monografia no curso de graduação em História, através do filme apresentado por um professor. Como se não bastasse, Juliana teve a iniciativa de erguer um monumento à memória das ligas camponesas ali onde o seu avô João Pedro fora assassinado, nas terras de seu bisavô, Manoel Justino, pai de Elizabeth Teixeira, que nunca aceitou a atuação política do genro.

Além do uso da fotografia de família, outro procedimento adotado pelo cineasta para retomar o material filmado em 1964 e em 1981/82 é a transcrição das falas finais de Elizabeth Teixeira em *Cabra...*. No extra de 2013, ele pede que Elizabeth leia o texto da transcrição, conseguindo, com isso, atualizar a fala de sua protagonista. O que está em jogo no estímulo à reiteração da fala de Elizabeth é a reafirmação ao longo do tempo dos ideais da reforma agrária, cerne da luta política de João Pedro, morto em 1962, sobre os quais a viúva discursa em 1981, em *Cabra...*, e que permanecem não realizados no Brasil até os dias de hoje.

Por que a fala de Elizabeth Teixeira é tão contundente, tanto em *Cabra...*, quando suas palavras têm um tom ainda esperançoso, quanto em sua retomada n'*A família de Elizabeth Teixeira*? Porque a reforma agrária ainda não se realizou e ao mesmo tempo o filme, junto com seus personagens, parece reafirmar o projeto de que ela se efetive. Nesse sentido, pode-se dizer que o filme produz esse desejo, indicando que a história e o presente, tal como inscritos em 2013, não serão o "capítulo final", para usar a expressão de Roberto Schwarz (2013 [1985], p. 460).

Se tomarmos como "fio da meada" o desejo do cinema e a luta dos camponeses, ao invés de elegermos a história dos vencedores como guia, teremos outras experiências, outros processos e outras narrativas também. *Cabra marcado para morrer* e *A família de Elizabeth Teixeira* são exemplos disso. Para o que me interessa de perto, ressalto que Coutinho realizou um filme grandioso (*Cabra...* é talvez o filme mais complexo da cinematografia moderna no Brasil) exatamente por ter se aproximado e reaproximado, em diferentes momentos, processualmente, dos vestígios – poucos – deixados pela história.

Na impossibilidade de definir absolutamente os rumos da história, o cinema acaba constituindo um lugar onde se abrigam caminhos que poderiam "ter sido" trilhados e que ainda se mantêm como possibilidade e abertura no presente. Aventá-los, "dar notícia" deles é algo de fundamental importância política. Os

filmes realizados sucessivamente por Coutinho com os trabalhadores envolvidos na luta pela terra no Nordeste nos mostram de forma contundente que a aspiração por outros caminhos existiu e continua existindo, mesmo que em outros termos e de modo esgarçado.

Enfim, Coutinho trabalha com o que foi possível recuperar do filme inacabado, mas quando retomado por sua busca persistente, aquilo que restou ganha contundência. Ao final, o filme acaba por criticar, com sua forma intrincada de articulação espaço-temporal, a linearidade e a construção progressiva da história. As idas e vindas, as interrupções e retomadas, os restos heterogêneos que foram salvos, tudo isso indica a não linearidade como forma possível para abrigar tudo aquilo que a escrita hegemônica da história deixou de fora. O filme se entrelaça de tal forma ao vivido que motiva uma nova retomada, apontando para o inacabamento da matéria que o constitui: seu processo.

Contranarrações

Tendo descrito alguns dos procedimentos narrativos empregados pelos filmes-processo, buscando identificar como em determinadas experiências cinematográficas o processo é introjetado narrativamente na forma do filme, retomo meu interesse em discutir os filmes de contato. Minha aposta é de que eles coloquem em questão, a um só tempo, por meio dos procedimentos narrativos próprios aos filmes-processo e também do tempo extensivo que os atravessa, a relação documentária e a história.

Tal como afirma Jean-Louis Comolli (2008, p. 60), no documentário, “a *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação”. Em se tratando dos filmes de contato, os encontros entre os sujeitos que filmam e os sujeitos filmados são, não apenas decisivos, mas, incontornáveis, o que os conduz ao ponto extremo – ao grau zero – da *mise-en-scène* documentária. Se em todo e qualquer documentário a relação entre quem filma e quem é filmado torna-se fundamental para a constituição do filme, nos filmes de contato analisados nos próximos capítulos os cineastas fazem um grande esforço para deslocar essa relação, afastando-a da relação colonizadora. A narração dessa relação, desde sua aproximação até seus desdobramentos, é feita pelos próprios cineastas a partir do momento em que as imagens da tomada são retomadas na montagem, procurando enfatizar justa-

mente esse deslocamento que permite aos sujeitos filmados, de certa maneira, conduzirem o filme.

Ao abordar *Os pescadores de Aran* (1934), Jean-Louis Comolli havia notado que se Flaherty opta por montar o material filmado ainda em campo é porque sabe haver uma diferença entre a ação filmada e aquilo que ele vê por meio da câmera. Como foi dito, para Comolli (2008, p. 233), "essa diferença tem nome: cinema." Ao dialogar com Sylvie Lindeperg em uma entrevista sobre imagens de arquivo, Comolli (2010) aponta novamente para essa diferença chamada cinema, mas desta vez a diferença está localizada num outro nível: a diferença existente entre o sentido das imagens ao serem tomadas e o sentido outro que assumem quando montadas num filme que retoma arquivos.

O diálogo entre Jean-Louis Comolli e Sylvie Lindeperg (2010) nos auxilia na problematização do movimento extensivo dos filmes-processo, na medida em que contempla uma reflexão em torno das diferentes disposições (os diferentes olhares) inerentes ao ato de tomar e, posteriormente, de retomar as imagens. Nos filmes de arquivo, a articulação entre as circunstâncias da tomada e da retomada das imagens no gesto da montagem expõe uma temporalização que indica a existência de um processo. Em se tratando dos filmes de contato, a tomada e a retomada buscam, especificamente, tocar na questão da aproximação entre cineasta e sujeitos filmados. Na entrevista com Lindeperg, Comolli (2010, p. 339) afirma:

> Para entender as coordenadas de um plano ou de uma fotografia, é preciso levar em conta não somente suas condições espaço-temporais e político-históricas, mas também o que acontece entre filmadores e filmados. Se algo é documentado, é essa relação. O documento sobre a relação entre fotógrafo e fotografados torna-se extremamente precioso. São relações realmente ligadas a um momento, a um instante, a um acontecimento preciso.

Na sequência, Lindeperg (2010, p. 340) diz perguntar-se "se essa história [da relação entre quem filma e quem é filmado] pode ser historicizada, se essa relação evolui no tempo." Todo o seu esforço na análise de imagens,[10] como histo-

10 Sylvie Lindeperg aborda as imagens de arquivo, tendo se dedicado ao estudo das tomadas e da apropriação posterior das imagens dos campos de concentração nazistas na Segunda Guerra Mundial, notadamente na obra do cineasta Alain Resnais (*Noite e neblina*, 1955).

riadora que é, envolve a inclusão do extracampo (considerado pela autora como as informações adicionais que não estão na imagem mas que podem ser acessadas por meio de pesquisa) na investigação sobre o que acontece em campo. Lindeperg deixa subentendido que, sim, acredita na possibilidade da historicização da relação entre cineastas e sujeitos filmados, mas mantém essa possibilidade como questão, mais do que propriamente como algo resolvido. Comolli (2010, p. 340), ao contrário, defende não ser possível tal empreendimento.

> Talvez o cinema tenha sido inventado, adotado, desenvolvido, justamente para nos livrar dessas ligações referenciais, para liberar as representações de suas condições históricas de possibilidade e de fabricação. Uma libertação? [...] Quase sempre, as imagens ou as sequências que os filmes reciclam estão inscritas em uma história, mas o tratamento que lhes é dado as vaporiza, de alguma maneira, as torna irreais; na verdade, justamente, lhes torna cinema.

A estimulante divergência entre Lindeperg e Comolli não poderia ser, ela mesma, empregada para se problematizar o movimento extenso dos filmes de contato? Se, tal como defende Comolli, as relações que fundam o cinema documentário (relações entre quem filma e quem é filmado) são sempre atualizadas no presente da exibição, os filmes de contato, especificamente, lidam com um jogo de forças complexo. Partindo da exposição da intensidade das imagens do contato – elas se tornam irreais, "cinema", no momento presente da exibição –, os cineastas opõem a esse movimento um outro: estes filmes não apenas exibem as cenas intensas do contato, mas narram para seus espectadores as circunstâncias em que essas cenas foram realizadas, direcionando sua narração (muitas vezes cronológica) ao próprio processo de aproximação entre cineastas e indígenas. Assim, busca-se alcançar um deslocamento da relação colonizadora nas filmagens, tornando-a objeto de reflexão na montagem.

Nesse caso, a narração do processo de aproximação ocorrido no filme coloca em questão a experiência histórica do contato, desde as tentativas de aproximação até os seus desdobramentos ao longo dos anos. Essa operação, desencadeada a partir da tomada das imagens, ocorre porque, ao se aproximarem dos indígenas, os cineastas parecem se dar conta do caráter inegavelmente assimétrico que cerca as relações em contato interétnico, e do estranho modo de conceber o

outro como “isolado”, próprio à sociedade ocidental, da qual os cineastas, em alguma medida, são representantes. Além de serem cineastas brancos, na situação do contato, Adrian Cowell, Vincent Carelli e Andrea Tonacci percebem também o quanto a própria situação da filmagem demanda, assim como a relação colonizadora, o distanciamento para que seja possível filmar (trata-se, afinal, de transformar o outro em objeto), produzindo o efeito do isolamento, de algum modo imprescindível à filmagem.

Como busquei mostrar no capítulo 1, na cena do contato, essa articulação entre distanciamento, isolamento e filmagem é alterada a partir do momento em que os cineastas abrem-se ao regime do tato e da escuta, que modifica o visível, quando não apagam os equívocos, chegando, de certo modo, a serem conduzidos pelos sujeitos filmados. Cada um a sua maneira, os cineastas articulam os momentos intensos com sua espessura processual, adotando um posicionamento reflexivo que alcança o passado e indaga o futuro da relação entre quem filma e quem é filmado – e que, por conseguinte, oferece elementos para se questionar a relação entre colonizadores e colonizados.

Outro aspecto que sofre alteração, desta vez a partir da narrativa dos filmes (a partir da explicitação da não linearidade, da heterogeneidade e do inacabamento das filmagens), é a própria história. No momento em que os *grands récits* ocidentais encontram-se desgastados porque contados e recontados à exaustão, em que o pós-modernismo preconiza o fim das metanarrativas (LYOTARD, 1989), e ainda quando Francis Fukuyama (1989, 1992) proclama o “fim da história”, Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 355) elaboram uma pergunta fundamental: “precisamente a narrativa de quem e a história de quem estão sendo declaradas findas?”. Para além da “imagem eurocêntrica” que os autores identificam com as narrativas historicistas, contadas pelos impérios europeus até a Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de criticá-la, estaria em jogo, num movimento reverso, uma “contranarração”. Esta outra forma de narrar não seria “uma grande narrativa-mestra anticolonial”, mas composta por interpretações que não expressam mais uma verdade única, estando relacionadas com “formas políticas e estéticas de construção do coletivo”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 405) Para os autores, os representantes da contranarração seriam os cinemas terceiro-mundistas de Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio García Espinosa e Glauber Rocha. Shohat e Stam estão interessados em discutir o Cinema Novo que surge após a Segunda Guerra. Acredito que os filmes-processo e, em especial, os filmes de

contato, poderiam ser considerados um tipo específico de contranarração, na qual está em exposição o processo.

Nesse caso, a processualidade dos filmes de contato está vinculada à possibilidade de explicitar temporalmente no filme os elementos de uma outra narrativa, distinta da narratividade ocidental, com sua linearidade, homogeneidade e acabamento. Para tanto, são apresentadas situações que, mesmo quando expostas cronologicamente no filme, indicam a não linearidade e o inacabamento da história. Como os filmes são compostos de uma sucessão de retornos às filmagens em épocas diferentes, que apontam maneiras diferentes de constituição da cena, esse constante retomar e reconfigurar assinala a possibilidade sempre iminente de uma nova retomada.

Um exemplo de como os filmes de contato efetuam o deslocamento da relação colonizadora, e também da escrita canônica da história, é a trilogia sobre o primeiro contato, tal como ocorrido nos vales das Terras Altas de Papua-Nova Guiné, realizada por Bob Connolly e Robin Anderson. Nos filmes *First Contact* (1983), *Joe Leahy's Neighbors* (1988) e *Black Harvest* (1992), a dupla de realizadores investe sobre o material de arquivo filmado pelo próprio colonizador, Michael Leahy, ressignificando-o, cinco décadas depois do primeiro contato ter ocorrido nas Terras Altas.[11]

A importância desse material de arquivo está, entre outros motivos, no fato do processo de colonização ter ocorrido tardiamente nas Terras Altas, tendo o próprio colonizador tido a oportunidade de realizar suas imagens sobre o processo do contato enquanto ele transcorria. Diferentemente dos demais filmes de contato, nos quais são cineastas que filmam a aproximação e o contato, nesse caso é o próprio colonizador que filma. Michael Leahy fazia questão de levar a câmera em suas expedições. Seu objetivo era de se fazer notar, propagandear seus feitos através das imagens que registrava.

> Michael Leahy não era um conquistador qualquer. Além de manter um diário escrito, ele levou uma câmera de cinema e uma máquina

---

11 Os nativos das Terras Altas devem em grande parte seu longo período de isolamento à geografia de Nova Guiné, que fez com que os colonizadores preferissem se instalar no litoral, onde conseguiriam o lucro imediato que almejavam. Por isso, a dominação colonial veio tarde. Os australianos chegaram em 1930 e foram embora em 1975. Essa mesma barreira geográfica fez com que os nativos, por sua vez, não saíssem das imediações de seu território. Encorajados pelo bom solo e clima favorável, os povos das Terras Altas tiveram sucesso na agricultura e multiplicaram-se. (CONNOLLY, 2008, p. 181)

> fotográfica em quase todas as suas expedições em territórios desconhecidos, e então conseguiu documentar em filme algo que nunca mais acontecerá – o confronto, em larga escala, de uma corrida pela exploração de outros povos. (CONNOLLY, 2008, p. 181)

Devido ao seu desejo de visibilidade, Leahy usou regularmente a câmera. Tão interessado em se promover, não imaginava que encontraria resistência na Europa ao evidenciar a execução sumária de dezenas de nativos, em função de seus interesses na exploração de pedras preciosas, em um evento que ficou conhecido como Massacre de Doi. Leahy não só considerava as mortes parte de sua empresa, como também acreditava que elas poderiam lhe garantir lugar na história. Não à toa, foi ele mesmo o responsável pela divulgação do massacre que protagonizou. (CONNOLLY, 2008, p. 189)

No filme *Taking pictures* (2001), Connolly e Anderson explicam como foi deflagrado o processo de realização da trilogia. Ao chegar às Terras Altas, eles exibiram em uma projeção coletiva o material filmado por Leahy para os nativos. Desse processo de visualização dos arquivos surgiu *First Contact*. Anderson conta que os próprios personagens, após assistirem às imagens – inseridas no final do filme a partir da montagem –, dirigiram-se a eles para narrar (por meio de depoimentos) o contato, expressando seu ponto de vista sobre o acontecimento. Há que se notar, na atuação dos papuásios, a desenvoltura de sua oratória, o que é acolhido pelo filme.

A série se inicia com um depoimento de um personagem que se lembra exatamente do dia, da hora, do que faziam e de onde estavam quando os brancos chegaram pela primeira vez em suas terras. Como em outras narrativas do contato, quando a equipe de Michael Leahy, interessada na prospecção de pedras preciosas, aproximou-se, os povos originários acreditaram que não se tratava de homens, mas de espíritos. A experiência é narrada no filme primeiramente por um nativo, para quem a chegada do branco causou tão forte impacto que não teve coragem sequer de olhar para os estrangeiros. Uma mulher chegou a acreditar que seu filho morto voltara. A experiência de tomar os brancos como espíritos é narrada no filme primeiramente pelos nativos e, em seguida, pelos invasores. São usadas imagens da época do contato ao lado de imagens realizadas por Connolly no presente das filmagens. A alternância de pontos de vista (ponto

de vista nativo e ponto de vista colonial) sobre o mesmo material – o arquivo – é trabalhada na montagem de forma sistemática, a partir daí.

Sobre as imagens de arquivo, os cineastas alternam a exposição de falas do colonizador explicando a cena (algo que eles obtêm a partir de relatos colhidos com os irmãos de Michael Leahy, James e Daniel Leahy), com a exposição de falas dos nativos, expondo seu ponto de vista. Com isso, Connolly e Anderson conseguem intervir sobre a assimetria entre colonizadores e nativos (a partir da relação entre quem filma e quem é filmado), constituinte dos registros de Leahy em torno de seus feitos como explorador. A partir de depoimentos gravados *a posteriori*, tanto com os representantes das expedições quanto com os nativos, refaz-se a cena do contato em outros termos. É como se, por via da retomada das imagens, fosse possível deslocar, não sem apagar o conflito, os sujeitos daquelas posições com as quais foram identificados quando foram colonizados e filmados por Leahy.

Fotogramas 22 e 23 – Cenas da chegada dos colonizadores nos vales das Terras Altas de Papua-Nova Guiné

22

23

Fonte: *Frames* do filme *First Contact* (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983).

As mulheres nativas contam no filme que ficaram sabendo que os australianos não eram espíritos, mas homens, apenas quando se aproximaram de fato de seus corpos, ao terem relações sexuais com eles. A cena é deflagrada a partir de fotografias feitas por Leahy que os cineastas restituem às mulheres. Elas dialogam entre elas e também com os cineastas. Nesse momento, o espectador é informado sobre o relacionamento de Michael Leahy com uma nativa, do qual nasceu Joe Leahy, que será um personagem importante nos filmes de Connolly e Anderson daí em diante.

Não foi por outro motivo que, da mesma maneira que os nativos se impressionaram com a presença dos brancos, acreditando se tratarem de espíritos, os colonizadores se impressionaram com a forma como os nativos cantavam e dançavam, o que rendeu, mais tarde, aos registros de Leahy, um interesse etnográfico.

Fotogramas 24 e 25 – Cenas de rituais filmados por Michael Leahy nas Terras Altas de Papua-Nova Guiné

Fonte: *Frames* do filme *First Contact* (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983).

Entretanto, em alguns aspectos, as filmagens feitas pela equipe de Michael Leahy revelam mais sobre o olhar dos colonizadores do que sobre os sujeitos que

eles olham. Para estabelecer uma distância regulamentar entre eles e os nativos, os colonizadores instalaram uma cerca. Em seu interior, faziam demonstrações de força, usando armas de fogo; abatiam animais; demonstravam o funcionamento de máquinas, entre elas o gramofone. Os nativos, por sua vez, a despeito dos cuidados dos invasores em guardar distância, conseguiam entrar nos acampamentos e se apropriar de objetos manufaturados. Com esses objetos, faziam ornamentos para enfeitar seus corpos.

Fotogramas 26 a 29 – O isolamento feito pelos colonizadores não impedia que os nativos se apropriassem de seus objetos

26

27

28

29

Fonte: *Frames* do filme *First Contact* (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983).

Nessas imagens, tomadas pelo colonizador, fica evidente a forma inventiva como uma cultura como a papuásia reage à colonização. Essas imagens são exemplos da agência nativa operando sobre os resíduos e restos levados até eles pelo colonizador. A convocação das imagens no filme de Connolly e Anderson explicita a atuação nativa e o seu ponto de vista sobre o contato. Ou seja, para o espectador, desde o início do filme os nativos existem em cena e elaboram a presença dos brancos, ainda que o registro de Leahy, o arquivo, tenha sido tomado com o intuito de enfatizar seus feitos como colonizador.

No segundo filme da trilogia, *Joe Leahy Neighbours* (1988), é apresentada uma série de conflitos decorrentes do contato. No início do filme, a história do contato é recontada a partir das imagens de arquivo, indicando-se o seguinte desdobramento: a partir do envolvimento de Leahy com uma nativa Ganiga, nasce Joe Leahy, um mestiço que consegue transitar entre os dois mundos, o dos nativos e o dos brancos. O trânsito entre mundos, uma atribuição do xamã, é realizado por Joe de uma maneira ambígua (por vezes, deliberadamente perversa), visando, afinal, se beneficiar financeiramente.

O desentendimento entre Joe e seus vizinhos se dá em função da divisão das partes num arrendamento de terras nativas para plantio de café. No início, a parceria acena para a perspectiva de enriquecimento dos nativos, mas, ao final, eles se percebem em desvantagem no negócio. Joe negociava em outros termos com outros grupos e os lucros eram inevitavelmente maiores para ele (sob a justificativa de que assumia um risco maior junto aos bancos). Essa divisão mostra que Joe não apenas fala "com os brancos", mas fala também "como os brancos", o que permite contrapor esse discurso ao do xamã, tal como descrito no capítulo 1.

No terceiro filme, *Black Harvest* (1992), surge um novo aspecto que é registrado de perto pelos cineastas. A aldeia está em guerra com grupos vizinhos, reafirmando uma antiga rivalidade. Nesse filme, é a própria aldeia que é mostrada se autodestruindo, o que concede ao último trabalho da trilogia um caráter trágico. Os Ganiga, como se sabe, são um povo guerreiro. Para além das questões com os colonizadores, há também uma outra história que envolve seus inimigos. Connolly e Anderson mostram a disputa de dentro do campo de batalha, os ferimentos, os ataques e as dúvidas que surgem internamente em relação à manutenção da guerra. Ao longo do filme, há uma enorme número de mortos e o grupo é reduzido sensivelmente.

Se no primeiro filme da trilogia das Terras Altas a disputa se dá entre colonizador e colonizado, no segundo o que acontece é que o desentendimento está polarizado entre Joe, o mestiço, e os nativos. No terceiro, por sua vez, a disputa se dá internamente entre dois grupos diferentes. Devido a esse trabalho que se realiza ao longo dos tempos, filmando sempre de dentro, os cineastas conseguem mostrar os vários níveis de disputa, matizando a importância e a complexidade do contato de diferentes formas.

As projeções coletivas, as fotografias de cena restituídas aos nativos, a escuta das narrações (testemunhos) dos nativos e dos colonizadores, a reencenação e o trânsito entre os diferentes espaços (os espaços dos colonizadores e também dos nativos) foram importantes para que eles próprios pudessem se posicionar (como tradutores). O posicionamento que Connolly e Anderson realizam é significativo, pois eles não apenas contam a história do ponto de vista dos Ganiga. Eles recorrem tanto aos Ganiga quanto aos seus colonizadores e inimigos, o que os permite complexificar e problematizar a experiência do contato. Ao final da trilogia, fica sugerida a possibilidade iminente de uma nova abordagem do assunto, com uma futura retomada das imagens, que venha reconfigurá-lo, o que sugere o caráter processual e inacabado da história.

CAPÍTULO 3

OS ÚLTIMOS ISOLADOS

TESTEMUNHAR CONTRA O ESTADO

A legibilidade em *Os últimos isolados*

Entre 1957 e 1958, o cineasta Adrian Cowell[1] esteve em suas primeiras vezes no Brasil, integrando a Oxford & Cambridge Expedition, que veio à América do Sul no intuito de produzir quatro programas de 26 minutos para a série *Adventure* da BBC. A partir daí, a convite dos irmãos Villas Bôas, ele filmou, de 1967 a 1969, a destacada expedição para contatar os então isolados Panará, o que deu origem ao filme *A tribo que se esconde do homem* (1970).[2] Desde esse momento, permaneceu filmando no Brasil, durante toda a segunda metade do século XX, o que resultou em um dos registros mais abrangentes da destruição da Amazônia.

O amplo acervo de filmes realizados por Cowell no Brasil encontra-se hoje depositado em Goiânia,[3] tendo sido coproduzido pelo Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA), da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, PUC Goiás. A maior parte desses trabalhos foi realizada, inicialmente, para a televisão britânica, mas, em seguida, os filmes foram disponibilizados no Brasil

---

1 Adrian Cowell (nascido em 2 de fevereiro de 1934 e falecido em 10 de outubro de 2011) foi um documentarista chinês naturalizado britânico, graduado em História pela Universidade de Cambridge, em 1955.

2 *A tribo que se esconde do homem* (1970) e *O reinado na floresta* (1971) compõem uma série sobre a atuação dos irmãos Villas Bôas, intitulada *Últimos exploradores – os irmãos*.

3 Disponível em: <http://imagensamazonia.pucgoias.edu.br/acervo.html>. Acesso em: 20 abr. 2015.

por meio de versões brasileiras,[4] traduzidas e legendadas em português. Uma das séries que alcançou maior destaque, com prêmios[5] fora do Brasil, foi *A década da destruição,*[6] na qual o cineasta aborda a devastação da Amazônia durante a década de 1980.

No âmbito da filmografia realizada pelo diretor no Brasil, a série *Os últimos isolados,* composta por um conjunto formado por três filmes, oferece-nos um largo material filmado e montado entre 1967 e 1999, no qual aqueles que sobreviveram ao contato testemunham seus efeitos catastróficos ao longo do tempo. A partir desses testemunhos, o diretor concede legibilidade para a experiência histórica do contato.

Além dos filmes que rodou no Brasil, Cowell filmou, também de forma extensiva, durante longos períodos, na Birmânia e no Tibet, tratando sempre de situações de conflito. Grosso modo, seu trabalho aponta para a forma como conflitos políticos envolvendo o Estado e grandes interesses de empresas capitalistas comprometem a vida de grupos locais e de determinados sujeitos, em específico.

No caso das disputas na Brimânia, por exemplo, o conflito é exposto de modo não esquemático: o governo opressor e a população não são apresentados como lados opostos, como observou Felipe Milanez (2013). O próprio envolvimento da população com o tráfico de drogas é matizado em função de um inimigo comum: a política externa dos Estados Unidos. Assim também, no Brasil, os conflitos envolvendo Chico Mendes e fazendeiros no Acre foram tratados como consequências nocivas da política de financiamento de estradas do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). "O progresso, como ideologia, era o inimigo. E essas formas de exclusão assumiam papéis diferentes de acordo com os conflitos e os embates de forças que eram constituídos. Seja na Amazônia, seja no Sudeste Asiático", escreveu Milanez (2013, p. 318), em artigo intitulado justamente *Os inimigos de Cowell*.

---

4 Tomo como referência o acervo de Cowell disponível no Brasil. Seria preciso fazer um trabalho específico de cotejamento de todo o extenso acervo do cineasta disponível no Brasil e na Europa para identificar eventuais discrepâncias, o que não constitui objetivo desta pesquisa.

5 Obteve os prêmios: da British Academy (BAFTA), o Emmy Founders e o Golden Gate.

6 Composta pelos episódios: *O caminho do fogo*, *Na trilha dos Uru-Eu-Wau-Wau*, *Nas cinzas da floresta*, *Montanha de ouro*, *Chico Mendes – eu quero viver*, *Tempestades na Amazônia*, *Financiando o desastre, Parte 1 – com o colono Renato*, *Financiando o desastre, Parte 2 – com José Lutzemberg*, *Financiando o desastre, Parte 3 – com Chico Mendes*, *A mecânica da floresta* e *Matando por terras.*

Nesse contexto, a proposta do cineasta para a situação de primeiro contato não é exatamente a de situar em oposição direta brancos e indígenas. Na série *Os últimos isolados,* ele tematiza o primeiro contato, buscando explicitar os interesses em jogo. As forças que envolvem o primeiro contato são mostradas na maneira como Adrian Cowell filma (em seus momentos intensos), mas, sobretudo, na forma como o narra, posteriormente, através da montagem (em seus movimentos extensos).

Os filmes que compõem a série são: *Fugindo da extinção*, *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* e *Fragmentos de um povo*. O primeiro deles retoma o material filmado em *A tribo que se esconde do homem* (1970), no qual acompanhara os irmãos Villas Bôas no contato com os Panará, que resultou na transferência do grupo para o Parque Nacional do Xingu. A retomada do filme coincide com a retomada do território pelos Panará – aqueles que sobreviveram ao contato –, mais de 20 anos depois. No segundo episódio da série, o filme *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*, Cowell também retoma um trabalho anterior (*Na trilha dos Uru-Eu-Wau-Wau*, 1990) para se aprofundar nos motivos que levaram a uma sequência de desentendimentos envolvendo índios e colonos, para quem o governo doa as terras que tradicionalmente pertencem aos primeiros. A retomada do tema move-se pela descoberta da história de vida do personagem Tarí, que reconfigura a interpretação do diretor sobre o assunto. O terceiro episódio será *Fragmentos de um povo*, realizado durante uma extensa expedição fracassada da Funai em busca de remanescentes Avá-Canoeiro. Apesar dos esforços dos sertanistas, as terras dos índios acabaram por ser, boa parte delas, inundadas pela Usina Hidrelétrica de Serra da Mesa (GO).

Nessa série, o longo arco temporal abarca um amplo período de filmagens, seguido de um também extenso trabalho de montagem. Ela foi montada no período compreendido entre 1996 e 1999, tendo sido utilizado um farto acervo coletado ao longo de mais de 30 anos, de 1967 a 1998, como se expõe na abertura de cada um dos três filmes que compõem a série.

No primeiro filme, *Fugindo da extinção*, além do letreiro de abertura, há uma narração em voz *over* atribuída a Paulo Goya, que assume a fala do diretor, afirmando que a obra é o resultado de um trabalho realizado por vários cinegrafistas que o acompanharam ao longo dos anos em suas filmagens no Brasil. No segundo episódio da série, *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*, Cowell utiliza o letreiro, mas já dispensa a narração para explicar como as imagens foram reali-

zadas. O terceiro episódio transcorre em um período mais circunscrito, que vai de 1993, quando se inicia a expedição da Funai em busca dos Avá-Canoeiro, até 1998, quando é inaugurada a Usina de Serra da Mesa. O arco temporal é menor, comparativamente aos outros dois episódios, o que concede maior homogeneidade ao trabalho.

Além de ter produzido um farto material realizado por ele e pelos diversos cinegrafistas que atuaram a seu lado no Brasil, entre os quais Vicente Rios, Cowell lança mão nessa série do vasto acervo composto por outros filmes produzidos por ele em outras situações, além de fotografias e iconografias relativas à situação de contato. A impressão que se tem é que o cineasta filma como quem coleciona imagens, como quem realiza um arquivo, como quem documenta exaustivamente certa situação a fim de compor uma espécie de testemunho em processo. Num determinado momento, esse material é trabalhado (não de maneira aleatória, obviamente) a partir de tematizações que o interessam, muitas vezes motivadas por novos eventos que alteram o sentido dos fatos filmados no passado. Por isso, um conjunto de imagens usado em um filme pode reaparecer em filmes posteriores para tematizar outras situações ou novas interpretações sobre as mesmas situações, o que é o caso de *Fugindo da extinção* e *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*.

A despeito de ter acompanhado as expedições do SPI e da Funai por mais de 30 anos e de ter contado com o trabalho de muitos cinegrafistas, em nenhum dos filmes da série *Os últimos isolados* Cowell se detém de fato na tomada de imagens do primeiro contato com os índios. Em princípio, o que se nota é que o trabalho deste diretor é composto de movimentos extensos no tempo, com um arco temporal sempre muito extenso, mas se apoia na reencenação dos momentos intensos, ou mesmo na alusão a eles, feita através de imagens de contato com outros grupos (tomadas como imagens paradigmáticas do contato) ou do uso de material iconográfico (fotografias, desenhos e trechos de outros filmes), procedimentos que aparecem somados à narração em voz *over*, na montagem.

Apesar desse gesto de recuo ou mesmo de recusa em relação ao primeiro contato, a câmera de Cowell não assume o ponto de vista dos expedicionários. Ela acompanha a equipe do SPI e da Funai nas tentativas de contato, colocando em perspectiva essa aproximação. Aliás, os filmes do cineasta oferecem uma explicação metódica acerca dos protocolos adotados em situações de primeiro contato, em cada um de seus momentos históricos. Seja por meio da maneira

como realiza suas próprias imagens (como filma e como as monta posteriormente), seja por meio do recurso às imagens de arquivo e à narração em voz *over*, o que se observa é a construção de um ponto de vista específico para além daquele das instituições – públicas e privadas brasileiras, que são constantemente colocadas em xeque – ou dos indígenas na situação do contato. Esse posicionamento é importante porque permite um desvio da situação do contato direto com os índios com vistas a alcançar uma elaboração singular sobre o evento, devedora, em grande medida, da maneira como o narra.

As razões para a ausência de uma relação assumida e direta do diretor e da câmera com os índios em situação de primeiro contato podem ser várias, entre elas: 1) o acompanhamento que Cowell fazia das expedições ao longo dos 30 anos em que filmou essa série não era integral, mesmo porque as tentativas de contato costumam transcorrer ao longo de um arco temporal extenso, que nem sempre a realização de um filme é capaz de cobrir; 2) apesar de estar acompanhando as expedições, a equipe de Cowell não conquistou as condições necessárias para filmar o contato devido aos riscos inerentes à situação; e 3) seria essa uma opção do diretor, que se recusa a enfatizar o momento pontual do primeiro contato, mais interessado em apreender as relações geopolíticas e institucionais em questão.

Tendo a acreditar que a terceira opção seja a mais plausível. Como se pode notar, não é que o primeiro contato não tenha acontecido ao longo dos anos em que o diretor filmou a série. Ele acontece, mas a presença da câmera nessas situações é quase sempre indireta (não é que ela definitivamente não esteja presente), não estabelecendo uma relação direta e frontal com os indígenas. Em geral, na situação em que é filmado, o primeiro contato é mostrado em cena ou em sequência curta, com a câmera posicionando-se detrás dos brancos que integram as expedições, o que faz com ela capte mais os gestos (e o ponto de vista) dos brancos do que propriamente estabeleça uma relação com os indígenas. A câmera nunca é tocada, perscrutada, não está ao alcance das mãos, como acontece singularmente nos filmes de Vincent Carelli e Andrea Tonacci analisados nos próximos capítulos.

Apesar de ser uma série sobre o primeiro contato com índios isolados, a preocupação do cineasta não parece ser o contato em si (que é tratado de maneira alusiva, ilustrativa e paradigmática), mas o que vem antes e o que acontece depois dele, isso, sim, de fundamental importância para o diretor,

reflexão que ele alcança na montagem. Meu objetivo ao chamar atenção para a ausência da imagem do primeiro contato (diga-se de uma relação direta do cineasta e da câmera com os indígenas na tomada) nos filmes de Cowell não é outro senão entender quais os recursos expressivos, de quais procedimentos ele lança mão para abordar a situação e quais as consequências das opções que faz. Não reivindico que os filmes sobre contato devam inevitavelmente trazer imagens de primeiro contato, acreditando, ao contrário, que existem muitas maneiras de tematizar (rememorar, reencenar, reconstituir, retomar imagens de arquivo) e fazer referência a essa situação, que geram posicionamentos distintos em relação a ela. Entre essas formas, estaria inclusive a disposição para conceder legibilidade para o processo do contato, acompanhada da recusa em enfatizar a cena circunscrita do primeiro contato, como me parece ser o caso dos filmes de Cowell. Considerar legítima exclusivamente a imagem do primeiro contato é arriscar-se em incorrer no fetiche que essa imagem pode produzir na sociedade não-indígena. Entretanto, não posso deixar de sublinhar essa ausência e me interrogar sobre ela, pois este talvez seja o traço que mais fortemente distingue *Os últimos isolados* dos demais filmes analisados neste livro.

Afinal, no trabalho do cineasta está em jogo uma concepção prioritariamente histórica do contato. Não apenas o filme, mas também o contato é tratado de forma historicizante, não havendo chance para a circunscrição de um, único e primeiro contato, mas sim de várias situações de contato ao longo dos anos. É na articulação entre os contextos que antecedem o contato, seus procedimentos institucionais e desdobramentos futuros para os povos indígenas, e na comparação entre contatos com grupos diferentes, que o cineasta funda uma abordagem própria sobre o tema. Ao que parece, essa noção investe fortemente sobre o que estou chamando de movimento extenso do filme, apresentando seus momentos intensos retrabalhados pela reencenação, pela narração em voz *over* e pelo uso de material de arquivo. É desse modo que Cowell concede legibilidade ao contato. A ele interessa menos registrar e mostrar o momento do contato do que torná-lo inteligível a partir do registro dos depoimentos dos sobreviventes – tomados como testemunhos –, dos discursos e das elaborações que a situação permite ao longo do tempo. É preciso lembrar que a cena do primeiro contato, apesar de tornar o contato visível, justamente em função de sua excessiva intensidade, embaralha os

discursos, as argumentações e explicita os equívocos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) inerentes à tradução entre os mundos, aspectos com os quais o diretor opta por não trabalhar.

É importante observar que essa opção não significa um distanciamento em relação aos grupos filmados, em possível generalização. Apesar de adotar um olhar panorâmico sobre o contato, nas situações posteriores ao contato a câmera se aproxima, o cineasta faz perguntas, entrevista os sujeitos, filma encenações e reencenações que partem deles próprios, interagindo e colhendo, inclusive, as críticas que endereçam ao próprio diretor, identificado com a figura do homem branco (como no caso do Avá-Canoeiro chamado Iawi, em *Fragmentos de um povo*, situação que exponho a seguir).

Em contrapartida, em todos os três filmes são elaboradas críticas severas ao papel do Estado frente aos grupos indígenas. Se os filmes de algum modo aderem às expedições do SPI e da Funai, mesmo porque dependem delas para prosseguir filmando, o Estado, por sua vez, é definitivamente o alvo central das críticas e se constitui como "inimigo" preferencial de Cowell ao longo da série. A aproximação entre a figura do Estado (muitas vezes feita a partir de imagens de Brasília) e o universo ameríndio é sempre mostrada como um descompasso, que é explicitado na montagem, a partir do recurso à montagem paralela, tornando evidente a descontinuidade entre as duas perspectivas.

FUGINDO DA EXTINÇÃO: SOBREVIVER COM AS IMAGENS

O primeiro filme que Adrian Cowell (1970) fez no Brasil foi *A tribo que se esconde do homem*. Na época, o documentarista fora convidado pelos irmãos Villas Bôas para registrar os trabalhos da expedição que pretendia estabelecer o primeiro contato com os Panará[7] antes que duas estradas (Cuiabá-Santarém, de Sul a Norte; e a Transamazônica, de Leste a Oeste) cortassem seu território. O traçado de ambas estava previsto para se encontrar justamente no território Panará, onde elas iriam se cruzar.

7 Panará é o autodesignativo para os índios que são conhecidos pelos brancos como Krenakore, Kreen-Akarore, Krenhakore ou Índios Gigantes. Sua população atual é de 542 indivíduos (SIASI/SESAI, 2014 apud INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2004)

O primeiro sobrevoo da expedição sobre o território Panará foi em 1967. O contato ocorreu em 4 de fevereiro de 1973 porque os índios fugiam a qualquer sinal de aproximação dos brancos, lançando flechas em aviões, abandonando as roças que fossem localizadas e se escondendo no mato. Nos dois anos que se seguiram ao contato, período que coincidiu exatamente com a chegada das estradas, a população dos Panará foi reduzida, presumivelmente, de 300 a 600 para 79 indivíduos. Por isso, em 1975, um avião da Força Aérea Brasileira (FAB) os transferiu para o Parque Nacional do Xingu com o objetivo de salvar os sobreviventes e impedir a extinção da etnia, daí o título do episódio: *Fugindo da extinção*.

A expedição ganhou destaque na imprensa brasileira, tendo sido acompanhada pelo repórter fotográfico Pedro Martinelli,[8] da sucursal de *O Globo* em São Paulo. Por meio do primeiro filme de Cowell sobre o assunto, uma das mais extensas e divulgadas expedições até então realizadas no Brasil para contatar um grupo indígena isolado foi vista também fora do Brasil e tematizada pela imprensa internacional, tal como relatam Ricardo Arnt, Lúcio Flávio e Raimundo Pinto (1998, p. 69).

> Houve um choque no imaginário nacional. O encontro com os Panará foi o mais divulgado 'primeiro contato' de um grupo indígena na época das telecomunicações modernas. Durante anos, a busca dos índios gigantes [como os Panará eram conhecidos em função da alta estatura de alguns deles] foi acompanhada pela imprensa brasileira, e pela estrangeira, com manchetes generosas e expectativas fantásticas. Em plena ditadura militar, com o país embarcado na febre ufanista dos grandes projetos do *Brasil Grande*, como o Plano de Integração Nacional, a Transamazônica e a Itaipu, a presença de índios extraordinários no caminho do progresso reativou os fantasmas da identidade brasileira, dramatizando, aos olhos de todos, uma colisão da história com a pré-história. Envoltos pela mística do 'bom selvagem', os Panará eram ainda mais notáveis, mais altos, mais nobres, mais fortes e mais misteriosos – e tão inverossímeis quanto intrigantes.

8 No livro *Panará: a volta dos índios gingantes* há dois ensaios fotográficos de Pedro Martinelli. Um primeiro dedicado à expedição e, um segundo, dedicado ao retorno dos Panará ao seu território depois de 20 anos vivendo no Parque Nacional do Xingu. (ARNT, 1998)

Tanto pelo fato de ter sido amplamente registrada e divulgada dentro e fora do Brasil[9] quanto pela extensão e radicalidade da experiência em curso, o caso do primeiro contato com os Panará tornou-se célebre. *Fugindo da extinção* (1967-1999) marca um retorno de Adrian Cowell ao tema do contato com esse grupo. Entretanto, sua intenção não é mais registrar a expedição, o que já havia sido feito no primeiro filme, mas testemunhar a amplitude dos efeitos do contato ao longo do tempo.

A temática foi retomada pelo cineasta justamente no momento em que os Panará retornam ao Rio Peixoto de Azevedo, seu território de origem, depois de 20 anos vivendo, a contragosto, no Parque Nacional do Xingu. Eles entraram com ações na Justiça e conseguiram reaver seu território. Construíram uma nova aldeia num pequeno pedaço de terra na cabeceira do Iriri, o que restou da exploração dos garimpeiros, madeireiros e fazendeiros. Além disso, os Panará alcançaram um feito inédito na história da política indígena e do indigenismo brasileiros quando, em 2000, ou seja, posteriormente ao segundo filme de Cowell, ganharam nos tribunais, contra a União e a Funai, uma ação indenizatória pelos danos materiais e morais causados pelo contato. (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2004)

Fugindo da extinção apresenta cenas filmadas por uma equipe de cinegrafistas[10] que atuaram junto a Cowell nas expedições dos irmãos Villas Bôas, no Xingu e também em momento posterior, quando do retorno à terra indígena Panará. Trata-se, portanto, de um filme composto por imagens realizadas em diversos momentos ao longo de mais de 30 anos (1967-1998), por pessoas diferentes.

O filme inicia-se com uma narração em voz *over* que, a partir de fotografias, apresenta os cinegrafistas e o arco temporal do trabalho. Cowell nos introduz, então, a Cláudio Villas Bôas: sobre um plano em que Cláudio balança na rede, é inserida a voz *over* que sugere reflexões do sertanista ainda sob a forma de uma suposição acerca da presença dos índios (dos quais ele desconhecia a etnia) na floresta.

---

9 Paul McCartney dedicou uma faixa instrumental aos Panará, intitulada *Kreen-Akore*, e Carlos Drummond de Andrade compôs um poema homônimo.

10 Coprodução e câmera: Vicente Rios; Fotografia complementar: Chris Menges, Jesco Von Puttkamer, Richard Stanley, Charles Stewart, Ernier Vincze e Ken Morse; Som: Gareth Hay Wood, Nelio Rios, Bruce White.

Ainda da rede, Cláudio escuta índios Ikpeng relatarem que suas mulheres estavam se prostituindo em troca de roupas velhas oferecidas pelos homens brancos. Ao que o diretor comenta, em voz *over*: "Arrastar um ser isolado para o nosso mundo é um antigo processo. Vai desaparecer logo". Há três vozes realizadas por diferentes narradores: uma delas é atribuída ao diretor (voz de Paulo Goya), outra a Cláudio (voz de Flávio Kranic) e a terceira a Ake, líder dos Panará (voz de Celso Brambilla).

Se ressalto esse comentário introdutório é porque acredito que nele estão contidos aspectos que orientam o trabalho do cineasta, as cenas e a montagem por ele criadas nesse episódio. O primeiro deles é a concepção do contato como um processo histórico, "um antigo processo" que remonta à invasão dos europeus, ao qual o filme faz referência com o uso de material de arquivo e narração em voz *over*. Nesse sentido, o contato se modifica com a passagem do tempo e as consequentes alterações na relação entre a sociedade nacional e os índios isolados. Em projeção, o primeiro contato seria algo que "vai desaparecer logo", com a suposta inclusão dos índios na sociedade nacional, objetivo das expedições. O futuro dos índios contatados é sugerido pelas imagens realizadas no segundo momento, quando do retorno deles à terra indígena Panará.

Percebe-se aos poucos a realização de uma espécie de genealogia do primeiro contato, a partir da situação específica vivida com os Panará. Essa genealogia expõe como matéria inicial a atuação violenta dos colonizadores, mostrada a partir de desenhos. A reação dos indígenas usando bordunas para se defender também é apresentada. A iconografia sobre a chegada dos colonizadores é adotada neste filme e em *Fragmentos de um povo*, terceiro episódio da série, como se compusesse, tanto num caso quanto no outro, o elo[11] entre as tentativas contemporâneas de contato e a colonização. O único filme da série que não faz referência a essa iconografia é, portanto, *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*.

Em contraponto às ações violentas do colonizador, identifica-se a atuação pacífica de Marechal Rondon, neto de índia Bororo, de quem descendem, no âm-

11 São selecionadas imagens distintas, mas que fazem referência ao mesmo acontecimento, em ambos os filmes.

bito do indigenismo, os irmãos Cláudio e Orlando Villas Bôas, que foram líderes expedicionários do SPI (criado por Rondon) e, em seguida, da Funai. Cláudio e Orlando são tratados como herdeiros da "elaborada técnica de aproximação" a índios isolados criada por Rondon.

Ao Marechal Rondon é atribuído o conhecido posicionamento em prol da "pacificação" dos índios exposta na narração: "morrer se preciso for, matar jamais". Essa caracterização do contato é importante porque mostra que, apesar de portarem armas, a iniciativa das frentes de atração, criadas desde Rondon, é assumida como pacífica da parte dos expedicionários, visando à pacificação dos índios, mesmo em situações em que as expedições estejam ameaçadas. A disposição para não atacar é usada para distinguir didaticamente o contato realizado pelos expedicionários daqueles realizados pelos europeus, este sempre violento, tal como indicam os desenhos.

Na montagem, os desenhos do primeiro contato violento dos colonizadores são seguidos por imagens de arquivo de Rondon vestido de farda a cumprimentar seus colaboradores, em gesto que sugere a adoção de protocolos formais de tratamento nas relações entre os militares. A aproximação entre imagens desses dois momentos (no primeiro, vemos a violência realizada com as próprias mãos, incidindo sobre os corpos; e, no segundo, os militares são mostrados como portadores de um gestual que formaliza certo distanciamento) serve para distingui-los e historicizá-los, o que se reitera pela narração em voz *over*.

Fotogramas 30 a 33 – Desenhos do contato violento com os colonizadores seguido do contato "pacificador" do Marechal Rondon

30

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999). Acervo: IGPA/PUC Goiás.

O filme faz uso da voz *over* de Cláudio em associação à voz *over* atribuída ao diretor para explicar os procedimentos do contato, além dos fatos que o antecederam e que se desdobraram a partir dele. Por meio da câmera, o posicionamento que se obtém é de distinção clara entre a presença de Cláudio (em cena) e a presença da câmera, filmando-o a observar os índios ou contracenando com eles nas reencenações. Nota-se que o filme não assume o ponto de vista de Cláudio,

em um enquadramento que o coloca em perspectiva e que marca a distância em relação às instituições e mesmo aos sertanistas.

Na primeira reencenação apresentada no filme, a câmera filma Cláudio diante dos Txucarramãe, vizinhos (e inimigos) dos Panará. Um dos motivos de tê-los procurado era o fato de esse procedimento fazer parte das técnicas do contato: aproximar-se de grupos vizinhos ao grupo que se pretende contatar. Na cena, os Txucarramãe reencenam a disputa entre os dois grupos, que causou o sequestro de uma criança Panará. “Os homens brancos são tão cruéis quanto os índios, só que nunca me deixariam ver seus crimes”, reflete Cláudio em voz *over*, no momento em que vê os índios reencenarem o acontecimento. Trata-se de uma sequência curta, na qual o índio captura uma criança pelos braços, enquanto ela chora; o reenquadramento no rosto da criança enfatiza sua expressão de desespero.

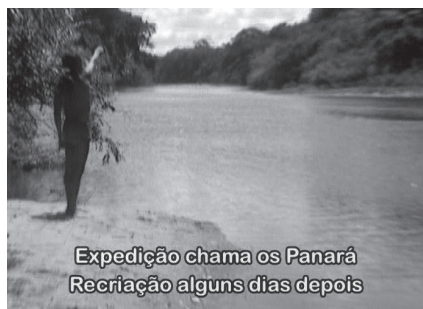
Essa sequência impulsiona Cláudio a partir em direção aos Panará, como se explica em voz *over*. Nesse momento, convoca-se o material de arquivo sobre as tentativas de primeiro contato com os Panará, composto de reencenações e fotografias realizadas durante o filme *A tribo que se esconde do homem* (1970).

Os momentos intensos, identificados nas cenas do primeiro contato, são aqui recriados a partir da atuação dos indígenas, incluindo a atuação dos expedicionários (Cláudio e Orlando Villas Bôas). Interessante notar que, no caso das reencenações, em um primeiro momento elas são direcionadas a Cláudio (é como se Cowell o filmasse vendo as encenações sobre as disputas entre os Txucarramãe e os Panará) e, em seguida, quando tratam das tentativas de estabelecer o primeiro contato, elas envolvem todos: os indígenas e os expedicionários, sendo direcionadas ao filme.

Ao mostrar a *mise-en-scène* dos expedicionários em um momento como espectadores da atuação dos indígenas e, em outro, contracenando com eles, o filme consegue demarcar os lugares em jogo: os índios, Cláudio, que é um mediador, e o cineasta. Não há situações de primeiro contato em que o cineasta se relacione diretamente com os índios. Em três situações, contudo, são mostradas as tentativas de primeiro contato, sendo que apenas a segunda não é apresentada por meio de reencenação. Antecipando a primeira delas, tem-se o letreiro: “Expedição chama os Panará. Recriação alguns dias depois”. Nessa tentativa, os Panará rejeitam o contato.

A segunda expedição consegue chegar bem perto – não há reencenação, mas apenas descrição em voz *over* da tentativa de contato, fazendo menção aos procedimentos e preparativos. Há ainda uma terceira sequência, apre-

sentada por novo letreiro: "Recriado com Claudio [sic]". Nesse momento, a cena é composta pela descrição dos objetos usados para atrair a presença dos indígenas. Em resposta a essa terceira tentativa (reencenada), acontece um curto registro no qual os índios aparecem correndo para dentro da mata enquanto Cláudio os chama, oferecendo presentes e caminhando rapidamente em sua direção.

Fotogramas 34 e 35 – Inserção de legenda explicitando a reencenação do contato

34

35

Fonte: *Frames* do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Por meio da reencenação, nesse primeiro episódio, o filme consegue envolver a todos na cena, tanto expedicionários quanto indígenas, seja nas situações em que os primeiros observam a encenação dos segundos, seja naquelas em que tomam parte na encenação. Dessa maneira, o filme torna-se uma elaboração – propriamente fílmica – sobre as várias situações que envolvem o contato (a partir do encontro entre os expedicionários e os indígenas) em momentos históricos

distintos. O enquadramento é importante porque é pelo fato de incluir também os expedicionários em cena que o filme consegue construir o seu próprio ponto de vista. O que nós vemos são os expedicionários vendo e se relacionando com os indígenas, ou seja, o olhar do espectador torna-se filmicamente situado e circunscrito.

Para mostrar o primeiro contato, Cowell usa um arquivo composto de fotografias. Ele filma as fotografias, reenquadrando detalhes, para depois abrir o enquadramento. O reenquadramento enfatiza a devolução do olhar por parte dos indígenas, sugerindo enfrentamento. Da expressão do rosto, do olhar, alcança-se a contextualização no espaço. Para Cowell, o primeiro contato seria como uma fotografia, um instante. Mas, a discussão que o diretor parece querer deflagrar envolve tudo o que acontece antes e depois dessa "fotografia", desse momento circunscrito, o que ele alcança no movimento extenso do filme. É como se o rosto (o instante fotográfico e seu reenquadramento) pudesse desdobrar-se, por meio da montagem, que apresenta o contexto que o cerca.

Fotogramas 36 a 39 – Fotografias do contato com os Panará

36

37

38

39

Fonte: *Frames* de material de arquivo do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Em seguida, vemos o indigenista e sua equipe vivenciando o contato e, mais uma vez, o que estará em jogo é o registro do olhar de Cláudio e sua mediação da experiência de contato com os Panará, não a experiência direta, seja do diretor ou do espectador. Vale observar, nesse episódio, outro tipo de cena não mais mediada pela presença de Cláudio. Trata-se do depoimento de Ake, líder Panará. Ao longo do filme, ele revela as impressões de seus parentes, narrando a chegada dos brancos, a dificuldade encontrada para conviver com outros grupos no Parque Nacional do Xingu e a luta para retomar o território.

Nesse momento, quando os índios surgem em cena para oferecer seus próprios argumentos e elaborações para a câmera, momento em que estão diante de nós, espectadores, talvez se evidencie com mais ênfase o equívoco inerente ao primeiro contato. Ake nos esclarece sobre os presentes deixados pelos expedicionários: "Jogamos as panelas fora e quebramos os espelhos porque não entendíamos o que era aquilo. Mas gostamos das facas e dos machados. Então deixamos nossas bordunas de presente para eles".

Logo em seguida, temos a interpretação de Orlando Villas Bôas. Ele examina os objetos rejeitados pelos Panará enquanto comenta: "Não há dúvida nenhuma de que eles não gostam de espelhos. Olha! Quebraram os espelhos todos". Nesse momento fica evidenciado o equívoco entre as duas perspectivas. Não é que os índios não gostam do espelho e por isso os tenham quebrado. Mas, o fato de o terem feito devolve uma questão ao nosso mundo. Interessante pensar que os brancos tenham escolhido incluir o espelho na lista dos presentes que as expedições ofertam aos indígenas, junto com a bola de futebol, as miçangas, as panelas de alumínio, os facões e os tecidos. A escolha por incluir o espelho diz mais do modo como se concebe a imagem no mundo ocidental do que do modo como ela é concebida pelos Panará. Por sua vez, na maneira como os Panará escolhem um ou outro objeto e descartam os demais fica claro que existe uma diferença entre os mundos. Os objetos ofertados pelos brancos dizem do mundo ocidental e suas pretensões sobre o universo indígena. A escolha que os indígenas fazem indica, por sua vez, que eles escolhem aquilo que lhes interessa a partir de princípios próprios.

O segundo equívoco manifesto no filme está na relação que os indígenas mantiveram com os garimpeiros. Ake conta que, diante da invasão, não entenderam o que exatamente estavam fazendo. Tarde demais, se deram conta de que "estragaram nosso belo rio. Sujaram e inutilizaram". Segundo o depoimento de Ake, muitos morreram a partir daquele contato. Na verdade, a terceira investida da expedição chega junto com a estrada, que possibilita a entrada dos garimpeiros. Recorre-se, nesse momento, a fotos que são reenquadradas na montagem e que mostram os índios a pedir dinheiro aos viajantes. Em 1997, eles retomam seu território, deteriorado pela ação dos colonos que vieram junto com a estrada.

O primeiro episódio está, portanto, centrado em uma crítica à relação que a sociedade nacional estabelece com os indígenas, expondo seus efeitos ao longo do tempo, em uma montagem que liga o contato à catástrofe por vir. A inclusão dos indígenas dentro da sociedade nacional, que é o objetivo das políticas de primeiro contato naquele momento, é colocada em questão quando projetada pelo movimento extenso que o filme realiza. O instante do primeiro contato gera para os Panará e suas terras inúmeros efeitos negativos ao longo dos tempos, que o filme desdobra em sua narrativa. Perda do território, doenças, fome, mortes, desestruturação das relações comunitárias e de parentesco, e risco de extinção.

Após os 20 anos que passaram vivendo no Xingu, os Panará retomam seu território tradicional, sem deixar de incorporar e expressar novos hábitos, como a prática do futebol, e tendo alterado em alguns casos a maneira como se utilizam da pintura corporal e do corte de cabelo (assimilaram as formas dos Kayapó, seus inimigos históricos, em decorrência da vizinhança no Parque Nacional do Xingu).

Tanto de um lado quanto de outro, é possível notar que o filme aponta, a um só tempo, tanto para um passado longínquo (a colonização) quanto para um suposto futuro da aproximação entre brancos e indígenas e entre indígenas de etnias diferentes (as relações interétnicas) a partir das demandas do progresso e da modernização. Esses desdobramentos para ambos os sentidos ultrapassam o tempo já alargado em que se deram as filmagens. O movimento extenso do filme, nesse caso, envolve não apenas um amplo arco temporal, mas um tempo que já não é o tempo das filmagens, mas, notadamente, um tempo histórico.

Apesar de assumir o pressuposto do contato pacífico, desde a política do Marechal Rondon, sabe-se, justamente por conta do tempo histórico ampliado que o filme abriga, que o contato, mesmo quando se almeja “pacificador”, não evita a catástrofe que o sucede. Ou seja, o fato do primeiro contato ter como pressuposto o não uso da violência (afirmação que não deixa de ser questionável em função dos brancos sempre portarem armas de fogo em situação de contato), a violência maior que acaba acometendo os indígenas vem com o tempo transcorrido – suas contradições – e é para isso que os filmes de Cowell apontam.

Os danos do contato ao longo do tempo são tornados visíveis, especificamente nesse filme, a partir das doenças e mortes sofridas pelos índios e também pela destruição do território. Entre as primeiras imagens aéreas dos Panará estão aquelas realizadas quando Cláudio sobrevoou a área em 1968: “Olha que coisa bonita! Tem uma plantação em forma de cruz. Que maravilha isso!” Chamava atenção de todos os expedicionários a forma como os Panará plantavam, a disposição espacial de sua roça em simetria ao desenho de suas aldeias.

Quando Ake, líder dos Panará, sobrevoa a mesma área, ele constata a desolação imposta às suas terras por colonos, fazendeiros e garimpeiros. Os brancos, nos diz, “comeram” a terra que não era deles, e sim do seu povo. Em evidente contraposição ao momento anterior, o filme altera o ponto de vista: são agora os Panará que avistam e comentam o trabalho funesto dos brancos sobre o território indígena, em visível desertificação.

Fotogramas 40 e 41 – A Expedição de Cláudio Villas Bôas sobrevoa o território Panará, em 1968

40

41

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Fotogramas 42 e 43 – Os Panará sobrevoam seu território devastado

42

43

Fonte: *Frames* do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

A destruição imposta ao território é contígua à tentativa primeira de extermínio das vidas que ali habitavam. Nos comentários que narram as cenas de doenças e mortes dos Panará e também sua transferência para o Xingu, escutamos que os 79 sobreviventes chegaram ao Parque Nacional do Xingu como "refugiados de guerra", como "sobreviventes de um campo de concentração".

No momento em que são filmados de volta ao território, o filme evidencia a vitalidade dos corpos em atividade, a desenvoltura dos Panará. Agora, são imagens saturadas, coloridas, dos Panará desempenhando atividades cotidianas, rituais, que contrastam com aquelas que vimos da transferência e da chegada do grupo ao Xingu.

Fotograma 44 a 46 – Os Panará são transferidos para o Parque Nacional do Xingu como refugiados de guerra

44

45

46

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Fotogramas 47 a 50 – Os Panará retomam seu território

47

48

49

50

Fonte: *Frames* do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Na época, a transferência para o Xingu foi uma solução de emergência, muito controversa, como é sabido, e que só parcialmente resolveu o problema dos Panará. Se, de um lado, a mortalidade pôde ser controlada ao longo dos anos, por outro, eles não se adaptaram. Em depoimento, um ancião Panará dirá que "aquelas árvores finas do Xingu me faziam sentir mal". A questão dos recursos naturais é importante para se compreender o ponto de vista dos Panará sobre a transferência para o Xingu e o desejo de retorno ao território original. Para os Panará, no Xingu eles não apenas estavam em terra alheia (sobretudo, era muito difícil ter que conviver com os Kayapó, seus inimigos históricos), como também em terra pobre. No Parque Indígena, há menos caça do que no Peixoto de Azevedo; várias frutas e castanhas que eram objetos importantes da coleta não existem no Parque; a terra é menos fértil e a roça rende menos e esgota-se rapidamente. Dada a ordem social e cosmológica Panará, tudo isso implica uma perda não apenas material:

> A floresta, os rios, os igarapés e os lagos são fontes não só de recursos materiais, mas a base da ordem social. Os antepassados míticos, que deram seus nomes aos Panará e ao mundo, foram seres 'cosorciados', combinados – animais, mas também gente Panará. Os mortos, na aldeia dos mortos, embaixo da terra, criavam muitos animais que ofertavam aos vivos, para criar e matar, em ritos de sacrifício destinados a ordenar as relações de troca entre clãs. Uma interpretação à falta de caça no Xingu é que 'os mortos não dão mais'. A falta material põe em risco a relação entre os vivos e os mortos e entre parentes afins. (ARNT et al., 1998, p. 77)

Além da falta da caça, algo que desequilibra as relações interespecíficas, as roças, que tanta atenção chamaram dos expedicionários, em virtude da sofisticação dos desenhos que seguiam, não podiam ser reproduzidas nas terras do Xingu. Sendo um grupo de família linguística Je, a aldeia dos Panará segue um traçado circular, tendo o interior vazio e as casas localizadas nos pontos cardeais, orientados pela trajetória do sol. A disposição das aldeias e das roças é, assim, equivalente.

Ao final, o episódio nos mostra os Panará tendo reconstituído sua forma de vida já com novos aspectos advindos do contato. Entre eles, passa a fazer parte de suas vidas uma televisão, na qual assistem – em *feedback* – ao primeiro filme de Cowell sobre o contato. Depois de tomar distância e colocar em perspectiva histórica a experiência dos Panará, que envolveu o risco de extinção, ao final, o filme se reinsere no presente da experiência, na aldeia, e se aproxima dos Panará e da sua perspectiva sobre o contato. É assistindo conjuntamente com eles as imagens que o cineasta formulará, em voz *over*, uma pergunta sobre o futuro desse povo, não apenas se interrogando mais sobre a sobrevivência deles. A pergunta que Cowell endereça ao futuro questiona exatamente quais seriam os novos contornos da relação, do contato, dos Panará com os brancos daí em diante. Nesse sentido, a presença da imagem certamente é um dos aspectos que permeia o contexto por vir. Se o futuro reserva aos povos indígenas avassaladoras alterações em suas formas de vida, uma dessas alterações é justamente a presença da imagem nas aldeias. Se eles sobreviveram, sobreviveram com as imagens.

Fotogramas 51 a 53 – Os Panará, após a retomada do território, assistem ao filme *A tribo que se esconde do homem* (Adrian Cowell, 1970)

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fugindo da extinção* (Adrian Cowell, 1967-1999).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau: retrato de um sobrevivente

O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau (1967-1999) inicia-se por uma cena enigmática: ao fundo da imagem da floresta amazônica, vislumbra-se um rosto. Essa cena, saberemos, é retirada de outro filme do diretor, intitulado *Na trilha dos Uru-Eu-Wau-Wau* (1990) e, reenquadrada na montagem, faz do rosto escondido na floresta uma espécie de retrato. Ainda que abstraído pelo grão da imagem, trata-se do rosto de Tarí, líder dos Uru-Eu-Wau-Wau, grupo originário de um território composto pela maior extensão de floresta fechada da Amazônia, localizada em Rondônia, às margens do Rio Jamari. As terras dos Uru-Eu-Wau-Wau foram doadas pelo governo a colonos.

Sobre as imagens de Tarí tem-se a narração que contextualiza temporalmente o primeiro contato com o grupo, ocorrido 20 anos antes do presente das filmagens, ou seja, do segundo filme de Cowell sobre o assunto. É como se, nessa primeira cena, o índio justamente endereçasse seu olhar ao futuro, algo que será então retomado por Cowell no segundo filme.

A passagem de *Na trilha dos Uru-Eu-Wau-Wau* para *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* envolve um intervalo de quase uma década ao longo da qual Cowell sai da posição de busca pelos índios para uma indagação sobre seu futuro. Essa mudança de posicionamento decorre de novas descobertas que reconfiguram o sentido das imagens que ele próprio havia filmado anteriormente. O futuro, o "destino" do grupo, é tematizado desde a situação do contato, que fora filmado para o primeiro filme, até o novo panorama que a realização do segundo filme permite entrever adiante.

Fotogramas 54 e 55 – Imagem de Tarí, que será reenquadrada na montagem

54

55

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* (Adrian Cowell, 1967-1999). Acervo: IGPA/PUC Goiás.

A segunda sequência compõe-se pela tomada dos integrantes da expedição da Funai, capitaneada pelo sertanista Zebel, com participação do chefe da Funai na região, Apoena Meirelles. Eles estão diante da floresta, não enxergam os índios, mas escutam seus sons. Percebem-se cercados, o que gera visível apreensão no grupo. A câmera situa-se atrás deles, enquadra lateralmente seus rostos, que miram a floresta, na tentativa de decifrar o invisível.

Mais uma vez, como habitual nos filmes da série, a câmera não lida diretamente com os índios, mas enquadra o olhar que os brancos lhes dirigem, nesse caso, ao extracampo. Trata-se, mais exatamente, de uma cena na qual Cowell enquadra a equipe da Funai escutando as manifestações sonoras dos Uru-Eu-Wau-Wau vindas de dentro da floresta.

Segundo a antropóloga Luciana França (2012),[12] haveria uma relação de descendência entre os índios Tupi pré-históricos e os atuais Kagwahiva (autodenominação dos Uru-Eu-Wau-Wau), que, supõe-se, sem, entretanto, confirmação definitiva, também teriam como "parentes célebres", conhecidos pelos atos de canibalismo que praticavam quando habitaram a costa brasileira no século XVI, os Tupinambá.

> O que se vê em diversas descrições dessas populações parece antes se assemelhar a cacos de grupos, restos de sociedade, partes de um todo que, se não existe mais, imagina-se, deve ter existido em algum

12 A etnografia dos Uru-Eu-Wau-Wau, intitulada *Caminhos cruzados: parentesco, diferença e movimento entre os Kagwahiva*, foi realizada pela antropóloga Luciana França (2012) a partir de trabalho de campo transcorrido entre 2006 e 2010.

> tempo e lugar que não se pode mais recuperar. Talvez tal panorama se deva à brutalidade do contato que, desde muito tempo e até os dias de hoje, espalhou a morte e a desestruturação entre os diversos povos indígenas que se viram obrigados a 'entrar na história' dos brancos. Mas não se pode descartar a hipótese de que os todos que faltam a tais partes sejam também construções daqueles que os observaram e as descreveram a partir de modelos por meio dos quais podiam compreender a sua própria realidade. (FRANÇA, 2012, p. 31)

Feita essa significativa ressalva, a despeito da escassez de informações sobre o período anterior ao contato, a autora constata que os grupos indígenas vivendo na região eram numerosos e os confrontos com migrantes se tornaram cada vez mais recorrentes a partir da primeira metade do século XX. (FRANÇA, 2012, p. 67) De certa forma, o quadro descrito[13] por ela coincide com aquilo que vemos no filme de Cowell. O filme retrata a região como um verdadeiro campo de batalhas entre colonos brancos e indígenas. Ao doar as terras que pertencem aos indígenas, o governo teria acirrado ou mesmo gerado uma série de indisposições entre estes e os brancos, que vieram para ocupar a região.

Atualmente, os Kagwahiva ocupam uma área de 1.867.117 hectares no centro de Rondônia onde nasce a maioria dos afluentes da margem direita do Rio Madeira. A terra indígena foi efetivada em 1990, uma década depois do primeiro contato estabelecido pela Funai, que o primeiro filme de Cowell registra. A população indígena hoje contatada envolve 250 pessoas, sendo que entre eles há grupos Uru-Eu-Wau-Wau, Juma e Amondowa. Os Uru-Eu-Wau-Wau, especificamente, estão distribuídos em sete localidades, espalhadas dentro da terra indígena, havendo ainda fortes indícios de grupos isolados na área. (FRANÇA, 2012, p. 33)

---

13 A antropóloga relata que, ao chegar em campo e explicitar seus interesses em pesquisar a cultura Kagwahiva, eles próprios mostraram a ela os filmes de Cowell. França já conhecia os filmes antes de chegar em campo. Considera que as imagens formam 'um fundo etnográfico imediato' a partir do qual ela procurou se mover durante a pesquisa. Apesar de já conhecê-las, ao assisti-las em campo, constatou que as exibições desses filmes eram experiências muito ricas e traziam novas questões. "As reações que aquelas imagens despertavam eram diversas: alguns não gostavam de vê-las porque nelas viam-se pessoas que já tinham falecido, outros diziam sentir vergonha por aparecerem nus, outros corrigiam os erros da narração, outros aproveitavam o ensejo para falar sobre o que havia sido o passado. Em todos os casos, os efeitos desencadeados pela exibição desses filmes eram sempre muito ricos do ponto de vista etnográfico." (FRANÇA, 2012, p. 40)

A narração parte do ocorrido ao menino Fábio Prestes, raptado pelos Uru-Eu-Wau-Wau. Em princípio, o filme ouve a família de Fábio, seus pais Chico e Raimunda, que se mostram indignados. À medida em se desenvolve, temos a dimensão de que o ataque a Fábio seria uma resposta dos indígenas à invasão dos brancos. Emaranhado às experiências de conflito e vingança, o caso será contrastado com outras atrocidades sofridas pelos indígenas, notadamente esta: a mãe, a tia e a irmã de Tarí – que depois saberemos que matou o menino de Chico e Raimunda – foram raptadas por seringueiros, além dele e seus parentes terem sobrevivido a um massacre. O testemunho da família do menino raptado é pauta de um programa de rádio e torna-se objeto de processo legislativo. Além disso, a família expõe diretamente ao filme seus argumentos, mostrando fotos de Fábio e relatando sua versão sobre os fatos, contando sobre o ataque empreendido pelos índios.

No primeiro filme de Cowell, o rapto do menino é usado como norte para as filmagens. Juntamente com a Funai, o cineasta acompanha a família de Fábio Prestes em sua busca e assim aproxima-se dos colonos, escuta seus argumentos, sua versão sobre os fatos. A proposta é mostrar a degradação da floresta e da região a partir dos projetos de colonização e da ação dos colonos e as falas são usadas para corroborar esse pressuposto. Como já dito, o filme é parte da série *A década da destruição*.

As expedições da Funai haviam sido filmadas para o primeiro filme. Na primeira delas, nos deparamos com vestígios, em princípio, interpretados como dos Uru-Eu-Wau-Wau: três latas de sardinha, uma casca de jabuti e uma caixa de balas de revólver calibre 38, em um aldeamento abandonado. Cogitava-se que as sardinhas e o jabuti teriam servido de alimentação para Fábio, como escutamos em comentários da equipe de expedição, em som direto. Mas com a aparição da caixa de balas, essa primeira hipótese foi imediatamente afastada. Por isso, logo em seguida, a narração põe em dúvida essa interpretação compartilhada em cena pelos indigenistas. Somos então levados a escutar Chico, pai de Fábio, dizendo que os vestígios tinham sido deixados na floresta por ele próprio, não sendo, portanto, dos índios. Esse será o primeiro indício de que Chico empreendia buscas para atirar nos índios. Ou seja, ao invés de se localizar vestígios dos índios, como pretendia a Funai, acabou-se descobrindo indícios do massacre empreendido contra os Uru-Eu-Wau-Wau. Essa versão é confirmada verbalmen-

te após a morte de Chico, vítima de malária, por sua mulher, Raimunda, quando o marido não poderia mais ser incriminado pelas mortes.

Com isso surge o questionamento em relação ao que de fato estaria acontecendo: ao que parece, Chico Prestes perseguia os índios por iniciativa própria. Logo que tomam conhecimento, primeiramente, de que o pai de Fábio empreendera vários ataques aos indígenas com vistas a procurar o filho e, em seguida, vingar a sua morte, a Funai envia nova expedição para contatar os índios. Seu objetivo, tal como narrado no filme, não era o de resgatar Fábio (que naquela altura tudo levava a crer já estar morto), mas de proteger os índios das represálias do pai, e, de forma geral, do avanço dos colonos, que invadem o território dos indígenas para ocupar as terras doadas pelo governo por meio de uma estrada recém-construída.

Uma nova investida da Funai será feita, seguida de novo fracasso. Os índios não aceitam os presentes. Em seguida, vão até o acampamento da Funai e atacam Mawirá, um dos índios Surini que integrava a expedição e que se afastara do grupo para tomar banho. Logo depois, fazem uma segunda investida, atacando com flechas o acampamento. Trata-se "mais de um recado que uma ameaça", segundo interpretam os integrantes da expedição.

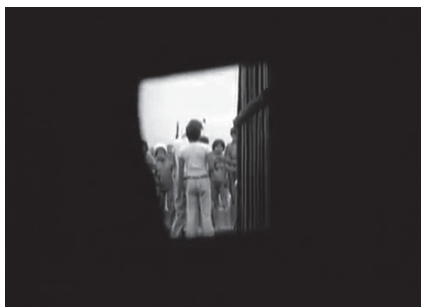
Enquanto mostra as tentativas de estabelecer o contato, o filme mostra também, em montagem paralela, centenas de colonos chegando para receber terras do governo. Essa montagem sugere o caráter contraditório das ações do governo: enquanto, de um lado, doa as terras para os colonos, de outro, a Funai, órgão governamental responsável pela proteção dos índios, sai em sua busca para contatá-los e supostamente protegê-los da invasão dos posseiros.

Recorre-se também à montagem paralela nas situações envolvendo a construção da estrada. A ação dos tratores na abertura da estrada e o percurso dos colonos, que passam por ali para chegar às suas terras, são situações que oferecem contraponto às tentativas de contato por parte da Funai.

A montagem produz ainda a aproximação entre Brasília e a pequena cidade de Ariquemes, em Rondônia, onde vivem os pais de Fábio. Ao colocar lado a lado espaços heterogêneos, a montagem sugere o descompasso entre o que acontece na floresta dos Uru-Eu-Wau-Wau (é usada a sequência da queima feita pelos colonos para plantio de roça), a arquitetura de Brasília (a fachada do Ministério da Justiça) e, finalmente, a cidade dos pais de Fábio. Em voz *over*, temos a informação de que a família do menino havia obtido o direito de entrar em terras

indígenas, deixando-se subentendido que a decisão teria sido tomada em outro espaço distinto daquele onde o conflito estava instaurado, desconsiderando o que concretamente estava em questão na disputa.

Em meio ao conflito, numa terceira investida da Funai, o primeiro contato finalmente se efetiva. No início da sequência, um movimento de câmera parece ser uma espécie de retirada para dentro do acampamento da Funai. Tem-se, então, a explicação, em voz *over*, para o recuo diante desse momento intenso: “o primeiro encontro de uma nação indígena com a nossa sociedade é um momento de grande tensão. Por isso filmamos de um esconderijo”. A imagem é distante e emoldurada pela porta do esconderijo: a câmera está dentro da casa de rádio, este que permanecia ligado para que pudesse ser acionado em caso de ataque repentino. Apesar da câmera se manter afastada dos acontecimentos, justamente Tarí, líder do grupo, e sua mulher, ao fundo, percebem a presença do aparato. Dirigem-se ao esconderijo e olham fixamente para a câmera, em sequência de grande importância no filme. Primeiro porque demonstra o gesto de proteger a câmera do contato, resguardá-la. Depois pelo fato da imagem indicar distância, emoldurada pela porta, o que concede a ela o caráter de um retrato, tal como a primeira imagem de Tarí, apresentada por meio do reenquadramento na montagem. E, finalmente, em função da presença da câmera ter, ainda assim, sido notada pelos índios. Trata-se de uma sequência que mostra não apenas o contato, mas expõe a maneira como o contato é filmado: a distância, de dentro de um esconderijo. A despeito deste gesto, a câmera será implicada pelo olhar de Tarí, quando este a descobre.

Fotogramas 56 a 60 – O primeiro contato com os Uru-Eu-Wau-Wau é filmado de um esconderijo, mas Tarí percebe a presença da câmera

56

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* (Adrian Cowell, 1967-1999).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Esta é a segunda vez que Tarí aparece no filme: a primeira aparição, lembremos, foi objeto de um *zoom in* e de um reenquadramento na edição. Agora, uma segunda imagem produz-se de dentro do esconderijo que resguarda o mundo branco, negando a aproximação dos indígenas. Aqui o primeiro contato origina imagens emolduradas (a do início do filme, emoldurada pelo reenquadramento na montagem, e esta segunda, emoldurada pelo enquadramento da porta em cena), como se compusessem retratos de Tarí. Mais uma vez, Cowell apresenta uma concepção do contato como uma fotografia, como ocorrera em *Fugindo da Extinção*. Lá o caráter instantâneo da fotografia servia para caracterizar o instante do contato; aqui, o enquadramento fotográfico sob a forma do retrato é ressaltado.

Esse enquadramento sugere a disposição do cineasta em concentrar o segundo filme em uma espécie de busca por recompor o retrato de Tarí. Quando do primeiro filme, Cowell filma, em entrevista, o seringueiro Alfredo, que afirma ter sequestrado duas indígenas. Uma delas tornou-se sua mulher, Maria. Ali, o cineasta não se dera conta de que se tratava, justamente, da irmã de Tarí, fato que será retomado a partir do segundo filme.

A necessidade de Cowell de realizar um segundo filme sobre o assunto toca nessa questão: reparar algo que não foi percebido no passado quando da realização do filme, mas que com a passagem do tempo, com um contato maior com os Uru-Eu-Wau-Wau, acabou sendo possível perceber. Como os dois filmes são constituídos do mesmo material filmado, a realização do segundo filme talvez se justifique exatamente em função desse dado novo e fundamental. O segundo filme de Cowell está, portanto, centrado na possibilidade de evidenciar a contraparte por detrás do ocorrido ao menino Fábio Prestes e sua família: a história da desagregação do grupo de Tarí.

Em um depoimento do filho de Tarí, ficamos sabendo que os brancos mataram o pai do líder indígena, sequestraram sua mãe e sua irmã mais nova. Por isso, Tarí e o irmão vivem sozinhos na casa de um seringueiro, ambos tuberculosos. A partir desse depoimento, o cineasta pergunta a Tarí, que escuta o depoimento do filho em cena, se gostaria de reencontrar a irmã, ao que ele responde positivamente. O filme retorna em busca de Maria para solicitar a seu raptor e atual marido que ela possa viajar para reencontrar o irmão.

O encontro entre Tarí, seu irmão e Maria acontece diante da câmera: eles fazem questão de se sentarem lado a lado, estabelecendo um contato físico.

Maria reconhece no irmão traços de um de seus cinco filhos, justamente aquele que a acompanha na visita. As imagens recolhidas de Maria, quando da realização do primeiro e do segundo filme, dão uma dimensão do tempo transcorrido.

Fotogramas 61 a 65 – Tarí e seu irmão reencontram Maria

61

62

63

64

65

Fonte: *Frames* do filme *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* (Adrian Cowell, 1967-1999).

Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Ao final, há uma breve reencenação da parte de Tarí: "Tarí, feliz com o encontro, encena como matou o branco", nos diz o comentário em voz *over*. Essa curta reencenação a câmera não a capta frontalmente. Tarí parece dar as costas para a câmera ao encenar. A partir dali, percebe-se o quanto as duas histórias estão vinculadas: aquela do menino Fábio Prestes, apesar da dor de sua família, é uma resposta dos indígenas, que tentavam se defender dos ataques sofridos por seu território.

Além da relação entre as duas histórias – a de Tarí e a de Fábio Prestes –, o filme evidencia o quanto elas são distintas. Um dos aspectos fundamentais dessa distinção é justamente a visibilidade dessas histórias, o que se percebe ao longo do movimento extenso do filme. A história de Fábio ganha repercussão na Justiça, na imprensa; a ela o governo é sensível e o cineasta disponível. Se ambas as famílias vivenciaram tragédias, a dos Uru-Eu-Wau-Wau é certamente menos aparente. Não foi transmitida em cadeia de rádio, não foi objeto de ação legislativa, nem contou com intervenção do Ministério da Justiça, tampouco foi contemplada na primeira abordagem que Cowell faz sobre o assunto.

A necessidade de Cowell de voltar a filmar os Uru-Eu-Wau-Wau pode estar relacionada ainda com a socialidade desse grupo. Na descrição que faz dos Kagwahiva, França acentua a dispersão na maneira como ocupam o espaço e o constante deslocamento de indivíduos e mesmo de grupos pela região. Diferentemente do que ocorre em algumas aldeias, como as dos Panará (pertencentes ao tronco linguístico Je), cujas malocas ou tapiris estão organizadas de maneira centralizada, a ocupação do espaço pelos Kagwahiva (que derivam do tronco Tupi) atende a uma demanda de distanciamento, recuo e invisibilidade entre os próprios indivíduos, internamente na aldeia. As aproximações e distanciamentos não apenas entre indivíduos, mas também entre grupos distintos que convivem no mesmo território são uma constante, resultando sempre em alianças e desavenças que são constitutivas da socialidade Kagwahiva. Tal como observa França, os Kagwahiva empreendem uma série de esforços cotidianos para não serem percebidos, inclusive entre eles próprios.

> Na aldeia, as pessoas tendem a agir como se estivessem, quase que permanentemente, sob os olhares alheios e, frequentemente, os esforços delas se voltam para encontrar formas de não se deixarem perceber pelos demais. Espera-se assim evitar o risco de se tornar motivo de fofocas que podem ser vistas, elas próprias, como um modo de relação que se caracteriza pelo excesso. Esse tipo de expressão marca a socialidade Kagwahiva. Grande parte das preocupações indígenas cotidianas parte da constatação de que, para todo fato, há inúmeras versões, e é impossível saber qual delas é mais verdadeira. (FRANÇA, 2012, p. 120)

Certamente tanto a dispersão espacial dos Uru-Eu-Wau-Wau quanto sua "esquiva" foram fatores que dificultaram o acesso do cineasta à história de Tarí. Ao contrário, o acesso à história de Fábio Prestes foi facilitado. Eis, assim, a narração que encerra o filme: "Dentro de uma década ou duas a humanidade verá seu último Tarí, seu último homem isolado". Como foi dito, todo o esforço de Cowell neste filme parece ser o de recompor o retrato deste protagonista. No filme anterior, apesar de assumir nítido posicionamento ao lado dos indígenas, Cowell ainda não tinha ideia sobre o que se passava do outro lado da história de Fábio Prestes, que permanecia obscuro.

A procura por refazer o retrato de Tarí envolve, quem sabe, um outro aspecto do filme. Como não se sabia quantos eram os Uru-Eu-Wau-Wau antes do contato, não foi possível estimar quantos deles morreram em decorrência do encontro com a sociedade nacional. Para apurar esse dado, são afixadas fotografias no Posto de Vigilância para que os próprios Uru-Eu-Wau-Wau pudessem indicar quais foram os mortos nos ataques empreendidos pelos brancos ou mesmo as mortes ocasionadas pelas doenças decorrentes do contato.

Fotogramas 66 a 68 – Fotografias expostas no Posto de Vigilância permitem localizar os sobreviventes

Fonte: *Frames* do filme *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* (Adrian Cowell, 1967-1999).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

O retrato de Tarí surge entre outros sobreviventes. É como se, ao final, o filme ressaltasse que, para compor o retrato, destacou um entre os sobreviventes. O que sugere ainda que várias são as outras histórias que cada um dos retratos ali afixados poderia suscitar e que permanecem como histórias a serem retomadas. Nesse sentido, aquilo que identifico como sendo o retrato de Tarí distancia-se de qualquer pretensão em relação à biografia do "personagem". Tal como observou Cláudia Mesquita, (2010, p. 108) a distinção ente retrato e biografia permite compreender o retrato não como uma conclusão definitiva em relação ao perfil do personagem, algo almejado na perspectiva da biografia, mas como uma expressão contingencial e circunscrita que leva em conta a natureza do diálogo entre retratista (cineasta) e retratado (sujeito filmado), bem como do próprio processo de realização do retrato (ou seja, do filme).

Dentro desse contexto, o retrato de Tarí constitui uma possibilidade, dialógica e contingente, frente ao apagamento que a sociedade ocidental impõe aos indígenas. Mas, envolve também a complexidade do acesso a uma socialidade cuja parcimônia no falar, no mostrar-se e no expressar-se é valorizada e cuja dispersão e circulação espacial é constante. Enfim, é com essas questões que o cineasta teve que lidar para estabelecer o vínculo entre Tarí e Maria e assim retratar seu "personagem". Compreender um grupo indígena não é tarefa simples, que se encerre na realização de um filme, de uma etnografia (ou de um livro). Bom exemplo do quanto o esforço de compreensão muitas vezes não permite a certeza de ter-se chegado a um ponto final, a uma conclusão (a uma biografia, no caso do filme) é o comentário autorreflexivo de Luciana França (2012, p. 189) ao final de sua minuciosa etnografia.

> A perplexidade de quem procura entender os Kagwahiva talvez seja o reflexo de outra: a dos próprios índios, lançados tão rapidamente em um processo irreversível que afeta profundamente toda a sua forma de vida e que, eles, mais do que qualquer um, estão continuamente buscando compreender. (FRANÇA, 2012, p. 189)

Nesse sentido, todo esforço de compreensão não está à altura da perplexidade dos próprios Uru-Eu-Wau-Wau, que se veem em meio a um processo avassalador de transformação. A dificuldade de filmar essas histórias é algo que não apenas constitui parte do processo de realização (incluindo seus obs-

táculos e opacidades), mas também o reflexo da própria dificuldade com que os Uru-Eu-Wau-Wau compreendem aquilo que acontece em torno de seu território, que invade suas terras e que altera de modo irreversível e avassalador o seu modo de vida.

Mesmo após o segundo filme, permanece o caráter parcial dessa compreensão, algo que está explicitado pelo uso das fotografias, demonstrando que o filme contou uma das histórias de um dos sobreviventes. Existem várias outras (tanto da parte dos que sobreviveram quanto daqueles que se foram) que permanecem invisíveis, desconhecidas, inauditas. O retrato de Tarí, elaborado ao longo do processo de realização do filme, com todos os seus percalços, tem valor de testemunho, índice de sobrevivência.

Fragmentos de um povo: a reafirmação de uma busca

Terceiro episódio da série, *Fragmentos de um povo* segue a Funai nas tentativas de contato com os Avá-Canoeiro, grupo que abandonara a vida em aldeia fazia 20 anos quando das filmagens, passando a viver escondido, nas escarpas das montanhas de Serra da Mesa (GO). Supostamente, os Avá-Canoeiro seriam originários do Xingu,[14] teriam sido escravizados nas minas de ouro de Goiás, o que os levou à fuga. Em função dos inúmeros massacres empreendidos por fazendeiros – o último deles em 1962 –, se dispersaram. No momento das filmagens, a Funai acreditava existirem um ou dois grupos em Serra da Mesa.

As primeiras cenas do filme são compostas por buscas da Funai em campo. São encontrados vestígios de cabanas e também alguns objetos, como panelas de barro. Ao final do filme, saberemos que os vestígios não são dos Avá-Canoeiro, mas sim dos Rimerimã, grupo com o qual a Funai consegue estabelecer contato, diferentemente dos primeiros. A diferença visível na dimensão dos vestígios deixados pelos Rimerimã, usada no filme como situação paradigmática de busca, e os vestígios deixados pelos Avá-Canoeiro é grande, o que só evidencia o quão a percepção sobre a presença do segundo grupo é sutil. Enquanto os vestígios dos Rimerimã envolvem tapiris (malocas) e panelas de barro, os vestígios dos Avá-Canoeiro, frágeis e quase invisíveis, constituem-se apenas pelas pedras que

14 A primeira hipótese é de que se teriam originado dos Carijó de São Paulo. Contemporaneamente, considera-se mais provável que tenham vindo da Amazônia. (TORAL, 1998)

alguns fazendeiros e familiares apresentam como se tivessem partido da montanha, do mato, tendo sido supostamente atiradas pelos índios. Há, ao longo do filme, diversas entrevistas com os moradores do local, que dizem ter visto de longe os Avá-Canoeiro e relatam tentativas da parte dos índios de atingi-los com pedras. Há também relatos de pequenos furtos e mortes de animais, atribuídas aos índios. Além dos relatos orais endereçados ao filme e à equipe da Funai, tem-se apenas as pedras, rastros de pegadas no chão e sementes de frutas no mato.

Fotogramas 69 a 72 – Vestígios dos Rimerimã: maloca e panelas de barro

72

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Fotogramas 73 a 76 – Vestígios dos Avá-Canoeiro: pedras, pegadas e restos de frutas

73

74

75

76

Fonte: *Frames* do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Os vestígios frágeis deixados pelos Avá-Canoeiro – o que gera questionamentos sobre a existência dos índios na área – movem o filme de Cowell. Dizem muito também sobre o povo Avá-Canoeiro, este que resistiu historicamente a uma série de perseguições e massacres. Por isso, passaram a viver em cavernas, ao invés de malocas; abandonaram suas técnicas materiais e passaram a sobreviver de furtos miúdos na região, caça de animais pequenos (que não chamam a atenção) e coleta de frutas. Os Avá-Canoeiro desenvolveram, portanto, estratégias de sobrevivência que fazem com que eles se tornem imperceptíveis. Essa invisibilidade cria dificuldades para a Funai e também para o filme. Para indicar a existência do grupo, o filme remonta sua história a partir de um trabalho histórico e iconográfico.

Fotogramas 77 a 81 – Material de arquivo sobre a chegada dos colonizadores

77

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Além da iconografia, outra forma de explicar o porquê do silêncio e do apagamento autoimposto pelos Avá-Canoeiro apresenta-se em entrevista a quatro dos sobreviventes. Esse é o único filme abordado no livro em que o contato de fato fracassa, não chegando a acontecer em momento algum. Segundo nos conta Sydney Possuelo, durante a busca da Funai, de 1993 a 1998, vários de seus integrantes chegaram a travar contato visual com os indígenas, o que sempre resultou na fuga e esquiva dos índios. Sabia-se que estavam presentes, sem, contudo, conseguirem provas materiais (ou mesmo as imagens) que precisavam para forçar a interdição da área.

O índio Iawi é um Avá-Canoeiro que sobreviveu ao massacre empreendido pelos fazendeiros em 1962. Ele e mais três mulheres conseguiram salvar-se: Matcha, Nakwatcha e Tuia. Iawi é casado com Tuia, com quem tem dois filhos. Eles faziam parte do mesmo grupo que se esconde nas montanhas e que a Funai pretendia contatar. Em vários momentos do filme, esse pequeno grupo dá depoimentos que testemunham os massacres sofridos. Depois de mostrarem as marcas das balas que se alojaram em seus corpos, Cowell pergunta a Iawi sobre seu pai. Ele responde que não tem pai. Cowell pergunta se ele morreu, ao que o Avá-Canoeiro responde "Você o matou", apontando para a câmera. O filme congela a imagem no gesto acusatório de Iawi frente à câmera. O cinema é identificado com a cultura que persegue e massacra os índios. Todo o trabalho deste cineasta é o de criar uma desidentificação, uma defasagem entre o cinema e a cultura na qual emerge. Daí a importância da escuta dos depoimentos dos sobreviventes e da assimilação da crítica dirigida ao cineasta (e aos espectadores). São gestos que permitem a abertura do cinema a uma cultura com a qual ele, em princípio, não está identificado.

Outro aspecto que precisa ser sublinhado em relação à escuta, não apenas deste, mas também dos demais depoimentos mostrados nessa série, é o seu caráter testemunhal. Jeanne Marie Gagnebin vai dizer que a testemunha não seria somente aquela que viu com os próprios olhos, que presenciou, que viveu, a testemunha direta. Testemunha seria também aquela que, sendo ouvinte, não abandona a cena, não se retira, sustentando a escuta da narração insuportável do outro. Afinal, é justamente essa narração que possibilitará a escrita da história. "[...] somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a

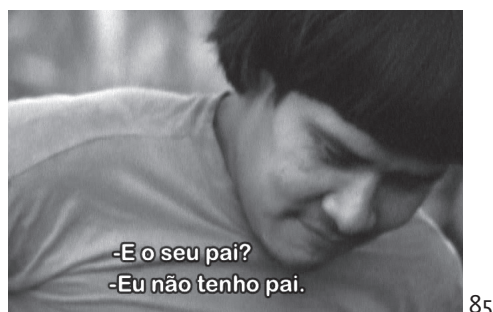
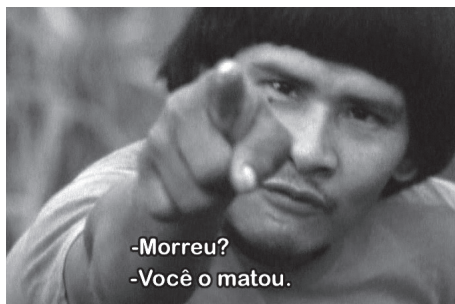
não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente." (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Nesse sentido, Cowell se torna ele próprio uma testemunha dos depoimentos dos Avá-Canoeiro (assim como dos Panará e dos Uru-Eu-Wau-Wau), o que traz implicações para o lugar do espectador, certamente. Nos filmes de Cowell, ao aceitar a escuta do depoimento traumático do outro, tornamo-nos também testemunhas dos massacres, das tentativas de extermínio, da perda dos territórios, do esgarçamento dos laços e também da sobrevivência.

Fotogramas 82 a 86 – Em depoimento, Iawi testemunha o massacre e acusa o homem branco (identificado na figura do cineasta/espectador) de ter matado seu pai

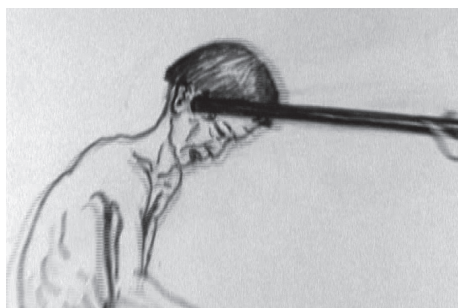
82

83

84

85

86

Fonte: *Frames* do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Cowell também entrevista alguns moradores de Campina do Sul, cidade mais próxima às terras indígenas dos Avá-Canoeiro. Para justificar os ataques que fizeram às aldeias vizinhas, os moradores relatam situações em que os indígenas teriam, eles também, atacado os brancos. O filme, contudo, elucida esses ataques, demonstrando como a atuação dos fazendeiros constitui inegavelmente um massacre. Por isso, trata-se de um grupo (ou dois grupos) de pouquíssimos sobreviventes: estima-se que existam ao todo apenas 25 indivíduos, o que torna crítico o quadro atual dos Avá-Canoeiro. (SIASI; SESAI, 2012) O uso de iconografia é, mais uma vez, uma solução para ilustrar o massacre. Nessas imagens, vemos os fazendeiros atuando, as ações que envolvem suas tentativas de extermínio, que não são captadas diretamente pela câmera, mas são mostradas nos desenhos.

Fotogramas 87 a 90 – Desenhos fazem referência ao massacre sofrido pelos Avá-Canoeiro

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Na impossibilidade de mostrar ao menos vestígios da existência dos Avá-Canoeiro, Adrian Cowell, além dos depoimentos e da iconografia, adota mais uma estratégia: o movimento de câmera que o permite sugerir sua presença nas escarpas. Ele filma a paisagem à distância e faz um *zoom in* como se estivesse encontrando algo, apesar de não ter condições de fazê-lo àquela distância. Esse movimento ótico da câmera é usado inúmeras vezes no filme, como se estivesse sugerindo a procura ou mesmo a localização de algum vestígio. Trata-se de encontrar o invisível, uma estratégia paradoxal de filmar o invisível (constatar sua existência) sem, contudo, torná-lo visível.

Fotogramas 91 a 93 – Cineasta usa o *zoom in* como forma de mostrar a busca aos Avá-Canoeiro

91

92

93

Fonte: *Frames* do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Em contraponto ao universo filmado em campo, somos levados a Brasília. Lá, um grupo de sertanistas se depara com uma questão ampla. De dentro do escritório da Funai, vemos a reunião da Coordenação Geral de Índios Isolados e de Recente Contato, então liderada por Sydney Possuelo, personagem que oferece depoimento após a reunião. Possuelo assume, naquele momento, seu posicionamento contra o contato. Ficamos sabendo que, ao contrário das políticas anteriores, a postura da Funai passa a ser a de não intervenção, na tentativa de garantir aos grupos não contatados a continuidade de seu isolamento, preservando seu território. Introduz-se então a questão que atravessa o filme e que, ainda assim, leva à justificativa das iniciativas da Funai de contatar os Avá-Canoeiro. Trata-se da Barragem de Serra da Mesa, represa no Rio Tocantins que traz a expectativa de inundação a uma área de 1.700 m^2 pertencente aos indígenas, ameaçados caso não sejam contatados.

O filme adota a montagem paralela, dispondo lado a lado a expedição da Funai e as etapas de construção da hidrelétrica, que se torna uma espécie de parâmetro temporal para as buscas dos indígenas, uma ampulheta acionada prestes a ter seu tempo esgotado. Se não for provada a existência dos índios e se eles não forem contatados, as águas da usina inundarão o território que tradicionalmente lhes pertence. Entretanto, a área onde vivem originariamente está longe de lhes pertencer de fato, o que justifica o afastamento de tantos anos, muito antes da própria obra da usina hidrelétrica.

Apesar de não conseguirem contatar os Avá-Canoeiro, há no filme a menção a duas outras situações de primeiro contato, o que permite acesso a imagens ilustrativas. O primeiro deles será com os índios Korubo. Nesse caso, a Funai chegou tarde demais, tendo encontrado somente os corpos de índios assassinados pelos fazendeiros. A catástrofe dos Korubo servirá inclusive para respaldar a necessidade da intervenção da Funai.

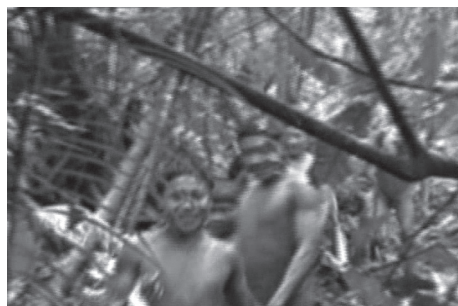
O segundo caso é o primeiro contato com os Rimerimã, usado no início do filme para fazer alusão aos Avá-Canoeiro, dos quais não há imagens. A câmera filma a floresta para, depois, enquadrar os índios como diante da experiência intensa do contato, a partir do encontro já deflagrado. Recorrendo à estratégia habitual, os integrantes da expedição presenteiam os índios com panelas e facas. Os Rimerimã, por sua vez, retribuem com milhos ofertados

aos integrantes da Funai. Destaca-se a presença de um intérprete, o que permite escutar palavras trocadas entre brancos e indígenas, que não serão traduzidas pelo filme. Toda a cena está concentrada no contato entre os indígenas e o intérprete e a reação em relação à presença da câmera não é explorada. A sequência é curta e serve para ilustrar de forma paradigmática o contato. Lá estão os índios, os sertanistas e intérpretes, e entre eles transcorre a tentativa de comunicação verbal e a troca de presentes. Em evidência estão os regimes do tato e da escuta, sendo que a câmera é percebida pela devolução de olhar, mas não é tocada, perscrutada ou ameaçada pela presença dos índios. Nesse sentido, a cena do contato não explicita seus equívoco**s** que poderiam colocar em questão a diferença entre os mundos postos em cena. É essa precaução que permite ao filme manter-se preservado do risco do contato e manter sua elaboração, seu discurso, em perspectiva, diante da intensidade da experiência e da cena.

Fotogramas 94 a 102 – Primeiro contato com os Rimerimã usado para ilustrar a situação do contato

94

95

96

97

98

99

Fonte: *Frames* do material de arquivo do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998).
Acervo: IGPA/PUC Goiás.

O filme termina por estabelecer o paralelismo entre a usina hidrelétrica, que servirá, afinal, para iluminar Brasília, e a situação de obscurecimento, apagamento e silenciamento dos Avá-Canoeiro. Enquanto os índios se escondem em cavernas dentro do território que tradicionalmente lhes pertence temendo serem exterminados, os monumentos e a arquitetura moderna de Brasília se expõem, iluminados pela exploração das terras dos índios.

Na montagem, é como se, ao acionar o botão que iniciará a operação da usina, o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso estivesse também acionando a máquina de extermínio dos índios. A comemoração da inauguração da usina ganha, assim, um aspecto trágico, visto que nós, espectadores, somos levados a constatar aquilo que os governantes e o Estado negligenciam em prol de outros interesses: os Avá-Canoeiro de fato habitam aquele território.

Mas Cowell não se contenta com as imagens de Brasília. Depois da exposição dos prédios da capital federal, surgem novamente imagens de busca dos índios em campo, como se o filme ainda assim continuasse seu projeto. Reitera-se a estratégia de *zoom in* nas montanhas, como se estivesse finalmente localizando algo invisível em sua amplitude. A cena que encerra o filme é importante porque reitera a busca, uma busca que não é mais acompanhada pela Funai, mas, desta vez, parte do próprio cineasta e sua câmera.

Fotogramas 103 e 104 – Filme se encerra com o cineasta sugerindo a retomada das buscas pelos Avá-Canoeiro

103

104

Fonte: *Frames* do filme *Fragmentos de um povo* (Adrian Cowell, 1993-1998). Acervo: IGPA/PUC Goiás.

Os últimos isolados: por uma outra história

A trilogia de Adrian Cowell dedicada ao primeiro contato com índios isolados foi realizada com material filmado e montado ao longo de mais de 30 anos (1967 a 1999) por diversos cinegrafistas que acompanharam o documentarista em suas incursões pelo Brasil. Cowell passou extensos períodos no Brasil, desde 1957, quando esteve pela primeira vez no país, até os anos 2000.

Em relação à série *Os últimos isolados*, especificamente, observa-se uma preocupação de apontar não apenas para esses mais de 30 anos, mas para um passado e um futuro, ambos mais longínquos: os primeiros contatos dos europeus com os indígenas, ocorridos a partir de 1500, e também o futuro tanto da política de contato quanto dos próprios grupos indígenas em sociedades modernas.

A alusão ao contato pretérito, histórico, é feita a partir da inserção de iconografia, composta de desenhos, e de trechos de filmes. Em geral, o material é acompanhado de voz *over* que narra os sucessivos massacres que cada um dos grupos retratados sofreu ao longo do tempo. As imagens são tomadas, literalmente, como ilustrações do que está sendo demonstrado.

No primeiro episódio da série, constrói-se uma perspectiva histórica para a política de contato levada adiante pelos expedicionários do SPI e da Funai, convocando a figura do Marechal Rondon como pioneiro, sucedido pelos irmãos Villas Bôas. O período de Rondon é relacionado com a política de "pacificação", com a crença na possibilidade de "integração" do indígena à sociedade nacional. Percebe-se, no entanto, que a integração é algo complexo, nada ingênuo, que envolve avassaladoras alterações na forma de vida dos povos indígenas, inclusive seu relacionamento com a imagem. No segundo filme, propõe-se contrapor as histórias de vida de uma família de colonos que estavam em guerra com os Uru-Eu-Wau-Wau, a família do menino Fábio Prestes, e a história de Tarí, o Uru-Eu-Wau-Wau que teve parentes mortos e raptados, ao longo dos conflitos. No terceiro e último filme da série, a política do contato é identificada à Coordenação Geral de Índios Isolados e de Recente Contato da Funai, cujo expoente é a figura de Sydney Possuelo. Nos depoimentos que concede ao filme, Possuelo acena para uma nova política do contato, que acredita na possibilidade de manter os índios isolados tal como estão, lançando mão, para tanto, de procedimentos de contenção do avanço do homem branco sobre território indígena.

Se, em relação aos movimentos extensos, os filmes de Cowell extrapolam o vasto período em que foram filmados, isso se dá em função de uma tentativa de historicizar a política de contato do Estado. O Estado apresenta-se sempre espacialmente distante do território indígena, sendo identificado muitas vezes com a arquitetura de Brasília, em abstração modernista. Em montagem paralela, Cowell contrapõe diretamente os dois universos em jogo e trata também dos dois lados contraditórios das políticas públicas: se, por um lado, o Estado é o grande responsável pela invasão do território indígena, pela exposição dos indígenas aos massacres, doenças e risco de extinção, por outro, é também quem, em alguns momentos, deve prestar assistência aos índios. Contudo, como se sabe, não há compensações que resolvam o conflito e um dos lados fica de fato comprometido.

A impressão que se tem é que, à medida que se caminha do primeiro para o terceiro episódio, essa contradição é mantida e acirrada. Nesse sentido, a contundência da imagem do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso acionando o funcionamento da Usina de Serra da Mesa: sob aplausos de políticos, trabalhadores e empresários, o evento é alarmante, uma vez que sabemos, pelo filme, que o território indígena estará em parte destruído e os grupos não contatados certamente não sobreviverão. É como se o gesto de apertar o botão apontasse já para as políticas de Estado que continuarão vigorando no futuro mais longínquo.

A imagem de Brasília iluminada com a energia vinda da terra indígena Avá-Canoeiro sugere que o poder público conduz as políticas de Estado para atender suas próprias necessidades, eliminando os indígenas da cena política. No filme, os indígenas, mesmo não contatados, mesmo invisíveis, estão em cena. As buscas infrutíferas da Funai, os depoimentos dos funcionários, as imagens dos locais onde supostamente os índios estão escondidos constituem uma espécie de testemunho sobre a existência desses grupos, sobre sua sobrevivência, mesmo quando eles não são mostrados, permanecendo no extracampo.

Em relação aos momentos intensos, o valor da imagem do primeiro contato em si é relativizado nos trabalhos de Adrian Cowell. O primeiro contato não chega a ser filmado diretamente. Isso talvez comprove que a preocupação do diretor não seja exatamente com o primeiro contato (seus riscos, equívocos e modificações na visualidade decorrentes dos regimes do tato e da escuta), mas com as relações que se estabelecem historicamente entre indígenas e brancos antes e depois do contato. Não que o primeiro contato seja um assunto sem importância

nessa cinematografia. O que salta aos olhos nos filmes de Cowell é sua busca pela comparação entre mundos e perspectivas envolvidos no contato, o indicativo do caráter contraditório do Estado e, mais que tudo, a necessidade de historicizar os acontecimentos como forma de explicitar a tragédia que atravessa os tempos. Nesse caso, a história dos sobreviventes é retomada, mesmo que precariamente, sob a forma do testemunho.

O investimento relativo na cena do contato e em sua expressividade dentro do filme aponta para uma *mise-en-scène* que busca colocar os índios em cena frente às políticas públicas, e não exatamente diante do cineasta, diante da câmera. Para estabelecer a relação entre os indígenas e as políticas públicas, algo que Cowell parece perseguir, o diretor lança mão de um recurso de montagem (montagem paralela, com a contraposição de mundos), priorizado em relação à tomada da imagem. A tomada da imagem para Cowell é quase sempre indireta, mediada pelo olhar dos sertanistas. O contato de Cowell parece mediado pelo Estado (pelo SPI e pela Funai), sem contudo definir-se como institucional.

A equipe, o diretor e o aparato do filme conservam-se constantemente recuados em relação aos sertanistas que, estes sim, entram em relação direta com os índios. A cena do primeiro contato com os Uru-Eu-Wau-Wau é emblemática nesse sentido: o diretor mostra o esconderijo onde esteve para filmar o primeiro contato da Funai com os índios. O que se observa, nesse caso, é a busca por um lugar de observação protegido, que não deixa de estar implicado. Talvez porque só assim, livre da intensidade da cena do contato, ele consiga de fato elaborar um discurso que pretenda perspectivar e historicizar o acontecimento.

O antecampo nos episódios dessa série se manifesta muito mais nos momentos de entrevista com os indígenas, ou seja, em situações mediadas pela palavra, do que propriamente no primeiro contato, onde transcorreria o regime do tato e da escuta (tal como tenho defendido). É a partir de duas situações de entrevista – com o índio Uru-Eu-Wau-Wau Tarí e com o índio Avá-Canoeiro Iawi – que os protagonistas acabam convocando o antecampo. No caso de Tarí, em *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*, ele percebe a presença da câmera escondida, devolvendo o olhar em enfrentamento. Ao final do filme, na entrevista após o reencontro com a irmã, ele decide encenar como matou o menino Fábio Prestes, devolvendo novamente para os brancos os gestos de sua reação de vingança. Já Iawi, o Avá-Canoeiro sobrevivente de um massacre empreendido por fazendeiros, indagado por Cowell sobre seu pai, aponta o dedo acusatório para a câmera.

Nesses momentos, Cowell mantém em cena as reações dos indígenas ao contato, suas críticas ao movimento de avanço da sociedade nacional sobre suas terras, suas vidas, sua socialidade. Os pontos de adensamento da narrativa de Cowell não são os primeiros contatos em si, mas sim os momentos em que os indígenas elaboram, posteriormente, o contato frente à câmera, seja a partir do discurso verbal (proferido sempre na própria língua e traduzido para o português pelo filme) ou da reencenação. A Cowell resta elaborar esse desafio, essa interpelação, abrindo o filme ao testemunho dos indígenas e construindo uma perspectiva em defasagem com a perspectiva do Estado e mesmo do indigenismo.

Na última sequência do último episódio da série, o cineasta lança mão do movimento ótico da câmera em *zoom in* buscando encontrar os índios mesmo após o insucesso da expedição em contatar os Avá-Canoeiro. O gesto demonstra uma reiteração, desta vez solitária, da busca pelo encontro. Nesse momento, não há mais a mediação dos sertanistas, não há instituições. Apenas o cineasta em busca dos índios, que permanecem no extracampo, sugerindo a abertura de suas inquietações e sua disposição em reintroduzir todo o processo.

CAPÍTULO 4

CORUMBIARA

RESISTIR AO ENQUADRAMENTO

Devolver as imagens

Em 1969, aos 16 anos de idade, Vincent Carelli[1] aterrissou pela primeira vez em uma aldeia indígena brasileira. A partir do momento em que avistou, ainda na pista de pouso que dá acesso à aldeia Xikrin, no Sul do Pará, as silhuetas cor de jenipapo dos índios e sentiu os cheiros de resina perfumada e de urucum, teve, segundo ele, uma outra percepção sobre o mundo.

Aos 20 anos, Vincent morava na aldeia Xikrin, tendo sido adotado pela família de Akruantury. Durante o período em que viveu na aldeia, ele caçava, abria trilhas e plantava, aprendendo cotidianamente práticas de uma outra forma de vida. “Eu queria ser índio”, (CARELLI, 2004, p. 21) resume, em *Moi, un indian*, reverberando a sugestão de Jean Rouch em *Moi, un noir*.

Em uma postagem no *Facebook*, no dia 13 de março de 2015, Vincent revisita fotografias feitas na aldeia Xikrin, valendo-se da rede social (muito usada pelos indígenas para se comunicarem) para restituí-las aos sujeitos fotografados.

> Queridos parentes Xikrin, lá vão as fotos prometidas, inclusive a do velho chefe Beb Karoti, e tantos outros. Curtam, quando for a Marabá nos vemos. Saudades de todos vocês! Numa foto de janeiro 1970 es-

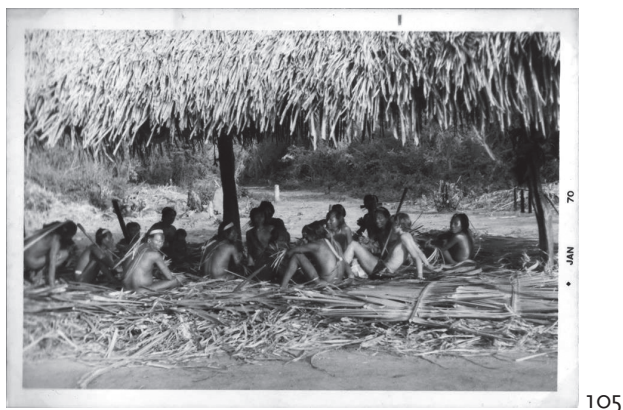
---

1 Vincent Carelli nasceu em 1953, em Paris. Filho de pai brasileiro e mãe francesa, aos 5 anos de idade veio morar no Brasil.

tou lá sentado com os homens começando a minha vida de menino com vcs [sic]. (CARELLI, 2015)

Além de, no conjunto, constituírem um precioso registro da forma de vida dos Xikrin, as fotografias atestam a presença de Vincent na aldeia, as imagens confundindo-se com a vida dele próprio e dos índios. Nesse sentido, trata-se de um registro etnográfico dos Xikrin e também um marco originário das experiências vividas pelo cineasta.

Fotograma 105 – Fotografia de Vincent Carelli, aos 17 anos, iniciando sua “vida de menino” na aldeia Xikrin

105

Fonte: Acervo pessoal Vincent Carelli, foto de José Caron.

Quarenta e dois anos depois de chegar à aldeia Xikrin pela primeira vez, em 2011, depois de uma ausência de mais de 23 anos, Vincent reviu seu pai, que, idoso, fora internado na Casa de Saúde Indígena. Enquanto Akruantury dormia, Vincent sentou-se a seu lado sem acordá-lo. Ao despertar, o pai chorou intensamente diante da emoção de rever o filho. Nesse momento, Vincent Carelli (2011, p. 2) entendeu aquilo que sabia intuitivamente desde o início: entrara para o indigenismo como filho e não como “pai dos índios”, como ocorrera a muitos de seus colegas indigenistas.

Desde o início, Vincent mantém distância das políticas indigenistas vinculadas ao Estado. Quando, na intenção de interferir nos rumos das políticas públicas em prol dos índios, deixa o livre convívio na aldeia para se integrar à Funai, rapidamente percebe que o paternalismo autoritário do Estado não contribuiria

para modificar a situação dos índios. Estes teriam que tomar o destino nas próprias mãos. Do "indigenismo de Estado", migrou, assim, para o "indigenismo alternativo", (CARELLI, 2004, p. 22) tendo fundado com alguns de seus colegas, no curso de Ciências Sociais da USP (entre eles, os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira), o Centro de Trabalho Indigenista (CTI). O objetivo era justamente contestar o poder abusivo do Estado sobre a vida dos índios, empreendendo uma luta por assegurar a autonomia dos povos indígenas por meio de direitos como, por exemplo, a possibilidade de constituírem advogados independentes e travarem disputas contra o próprio Estado.

A partir desse engajamento, que passa, portanto, ao largo das políticas públicas, Vincent realiza um extenso trabalho fotográfico ao longo de 10 anos para o Centro Ecumênico de Documentação e Informação, constituindo-se o acervo fotográfico que dará origem à *Enciclopédia dos Povos Indígenas do Brasil*. Devolver as imagens aos índios torna-se, já aí, traço definidor da prática de Vincent em seus vários projetos.

> Fazer estas fotografias retornarem às suas comunidades, devolver às novas gerações estes registros da sua história, podia proporcionar aos índios que estavam sofrendo processos de transformação tão violentos e tão rápidos, uma visão retrospectiva do seu processo de mudança. (CARELLI, 2004, p. 22)

Desde aquele momento, a preocupação de Vincent em dar visibilidade, em retrospecto, para os processos de transformação vivenciados pelas sociedades indígenas a partir do contato com a sociedade nacional – algo que se fará notar fortemente em *Corumbiara* (1986-2009) e também em filmes como *Desterro Guarani* (2011) – fez com que ele se interessasse pela imagem, primeiramente, fotográfica e, em seguida, cinematográfica/videográfica.

Ainda na década de 1970, o cineasta Andrea Tonacci (CARELLI, 2011, p. 3) procurara o CTI para apresentar uma proposta da sua produtora – na época, a Inter Povos –, que consistia em um projeto de "comunicação intertribal através do vídeo". Naquele tempo, contudo, o vídeo era ainda uma tecnologia de difícil manuseio. Por isso a ideia tinha poucas possibilidades de vingar. Quando surgiu a *VHS camcorder*, Vincent resolve retomar a proposta por meio do projeto que se tornaria o Vídeo nas Aldeias, VNA, em 1986.

A relação de Vincent com o cinema se aprofundou simultaneamente ao processo de aproximar os próprios indígenas do cinema. Aos 36 anos de idade, depois de muito conviver com diversos grupos e de se engajar ativamente na luta pelos direitos indígenas, sempre acompanhado pela fotografia, Vincent passou a filmar. Talvez em função dessa trajetória pessoal, que se entrelaça fortemente à sua vida, Vincent valorize tanto a aproximação aos índios, antes de qualquer atuação, seja ela política e/ou cinematográfica.

> O VNA certamente tem um método de ensino, mas, antes de mais nada, os resultados obtidos são fruto de um estilo de relacionamento, de convivência, de escuta dos povos com os quais trabalhamos. O fato de atendermos a uma demanda que parte deles já é meio caminho andado. Mas, de qualquer maneira, é preciso entender as injunções, políticas internas da comunidade, saber colocar sua presença, seu ponto de vista. Uma vez conquistado este lugar, todo o processo flui [...]. (CARELLI, 2011, p. 6)

A metodologia[2] do VNA foi criada processualmente, tendo, contudo, como *telos* a autonomia e emancipação dos grupos indígenas. Se, no início, Vincent não imaginava chegar algum dia a formar realizadores indígenas, ao longo de uma trajetória de quase 30 anos, o processo de formação ganha centralidade: a abordagem do cinema é feita a partir de oficinas nas quais, em geral, se filma sem roteiro pré-concebido, com a captação do material sendo delegada aos indígenas, com atenção não apenas aos eventos culturais mais significativos (os rituais, por exemplo), mas também à sua entressafra, ao cotidiano, assim como aos gestos imprevistos e espontâneos dos personagens. Os filmes nascem da interação e cumplicidade dos realizadores indígenas com seus parentes. Assim que são tomadas, as imagens são revistas pelo coletivo (o que não deixa de ser mais uma forma de restituir a imagem) e, a partir dos comentários sobre o que foi filmado (e como foi filmado), vai-se definindo o caminho a ser trilhado.

Um traço importante da metodologia do VNA será, portanto, a visionagem coletiva do material filmado, realizada sistematicamente ao longo das oficinas.

---

2 Para informações sobre a metodologia do VNA, conferir, por exemplo: *Vídeo das Aldeias* (CORRÊA, 2004); *Crônica de uma oficina de vídeo* (CARELLI, 1998); *Conversa a cinco* (COUTINHO et al., 2009), entre outros.

Nesse momento, não apenas aqueles que filmam e os instrutores, mas toda a aldeia é levada a se posicionar em relação ao material, participando, assim, da experiência do filme, que é, afinal, uma experiência de elaboração da comunidade na história.

Dito isso, parto para a análise de *Corumbiara*, procurando detectar seus momentos intensos e também seu movimento extenso ao longo do tempo, para, em seguida, abordar ainda um segundo filme realizado com a participação de Vincent dentro do VNA. Em *Desterro Guarani*, de 2011, está em jogo a maneira como os indígenas, eles próprios, devolvem o olhar que a sociedade nacional lhes endereça a partir da elaboração da situação do contato.

É preciso sublinhar que além de devolver as imagens aos indígenas, algo que acompanha sua atuação desde o princípio, Vincent tem proporcionado que eles devolvam o olhar que a sociedade nacional lhes dirige a partir da realização de seus próprios filmes. Essas imagens permitem elaborar uma reflexão contundente sobre a forma como a sociedade nacional lhes endereça o olhar e se posiciona historicamente frente à sua experiência de alteridade. No caso específico da situação do contato, o cinema passa a ser tomado como mediador que provoca uma intervenção no presente e, simultaneamente, uma reflexão em retrospecto (em perspectiva histórica), participando da reelaboração cultural de parte a parte.

O retrospecto de *Corumbiara*[3]

Ao longo de 20 anos (1986-2006), tendo ao seu lado o indigenista Marcelo Santos, Vincent Carelli realizou uma série de filmagens cujo objetivo – manifesto na narração em voz *over* que introduz o documentário *Corumbiara* (2009) – não era exatamente o de fazer um filme. Em princípio, a proposta era acompanhar o trabalho da Funai, instituição à qual Marcelo estava vinculado, registrando "evidências" – para usar o termo de Vincent – que pudessem convencer a Justiça brasileira da existência de um grupo de índios na região. Sobreviventes de um

3 Agradeço a Bernard Belisário por termos realizado juntos parte da análise deste filme. Em maio de 2012, fizemos uma primeira apresentação deste trabalho no grupo de pesquisa Poéticas da Experiência e em seguida passamos a trabalhar na redação de um artigo intitulado "O Cinema-processo de Vincent Carelli em *Corumbiara*". (ALVARENGA; BELISÁRIO, 2015)

massacre empreendido por fazendeiros, os Kanoê (e também um segundo e igualmente reduzido grupo denominado Akuntsu) viviam isolados no Igarapé Omerê, afluente da margem esquerda do Rio Corumbiara, localizado na gleba de terra Corumbiara, no Sul de Rondônia, território que tradicionalmente ocupam.

Todo o esforço de Vincent caminha no sentido de captar "vestígios" – para usar outra expressão repetida diversas vezes tanto por ele quanto pelos integrantes da equipe da Funai – da existência dos índios naquelas terras. Ao longo das buscas, surge, contudo, uma série de obstáculos, que vão desde ações de fazendeiros, advogados e trabalhadores rurais da região, que tentam a todo custo impedir o acesso da equipe ao território, até a esquiva dos próprios índios, que se escondem na tentativa de evitar o contato.

Tendo em mãos objetos achados e, sobretudo, imagens dos índios, acreditava-se ser possível interditar a terra leiloada pelo governo militar, ainda na década de 1960, a preços módicos para empresários paulistas. O que, do ponto de vista de Vincent e seus companheiros, era tomado como evidência ou vestígio, para os fazendeiros interessados na exploração da terra se tratava de material "forjado", como se fosse possível "plantar" os índios na terra para forçar sua interdição, barrando o desenvolvimento do agronegócio, identificado, nesse caso, com a extração da madeira, criação de gado e, posteriormente, com o plantio de soja.

No filme, os diversos momentos vividos ao longo dos anos são expostos, por meio da montagem de Mari Corrêa, de forma cronológica com identificação do ano em que os acontecimentos transcorrem, a saber: 1986, 1995, 1996, 1998, 2000 e 2006. Para alinhavar as imagens, o cineasta faz uso de uma narração em voz *over* na primeira pessoa, expondo, em retrospecto, dúvidas e reflexões surgidas a partir dos encontros com os indígenas e de todos os obstáculos enfrentados ao longo do percurso.

A opção de fornecer um testemunho em primeira pessoa sobre o massacre dos índios da gleba Corumbiara indica como a vida de Vincent está empenhada naquilo que o filme torna explícito. Não se trata, portanto, apenas de uma escolha estilística, mas também ética, algo que, de saída, vincula sua própria história àquela que o filme busca contar, como fica evidente pelo modo como ele inicia a narração: "Meu nome é Vincent, sou indigenista e comecei a fazer documentários em 1986".

Em *Corumbiara*, a passagem do tempo é importante porque modifica o sentido do filme e também permite alinhavar a vida dos indígenas à do cineasta. Como ressalta Leandro Saraiva (2009, p. 3):

> A voz *over* de Carelli, sóbria, narrando um rosário de horrores sem empostar quaisquer dramatizações (como quem diz 'assim são as coisas'), costurando a passagem de décadas de sua vida, emociona não pelo lirismo, ou pela nostalgia do tempo que se perde, da esposa, que se vai, mas pela firmeza persistente, realista e desassombrada, de quem mantém a militância. Na mesma chave, a amizade com Marcelo [Santos, indigenista da Funai], o reencontro que revela nos rostos e nos corpos a passagem do tempo, aparece calcada nesse trabalho político que se confunde com a vida.

Além das várias mudanças conjunturais que o filme acompanha e da mudança nas vidas daqueles que dele participam, altera também a perspectiva de Vincent em relação ao trabalho que faz. Ele percebe a insuficiência das evidências para a justiça e a inércia do governo, que se recusava a tomar providências. Em relação aos Kanoê e aos Akuntsu, ao passo que Vincent e Marcelo visavam defendê-los na Justiça, aqueles sequer permitem que estes estejam ao seu lado, o que percebemos concretamente na situação de enfrentamento com o chamado "índio do buraco". Como veremos em uma cena do filme, o índio do buraco não cede em momento algum ao contato, conservando-se distante da equipe da Funai e do filme.

O cineasta que acompanhara as frentes de contato da Funai no intuito de recolher provas da existência dos índios (sua preocupação era objetiva), ao final entende que precisa se dedicar a uma outra tarefa: contar a história daqueles índios. Vincent deixa a função de investigador, de pesquisador, para tornar-se, em alguma medida, narrador. Há, nesse sentido, uma mudança significativa de propósito. Se, antes, as imagens eram consideradas importantes para uma possível argumentação judicial em favor dos índios e da demarcação de suas terras, ao final o mais importante é contar a história de resistência dos índios aos fazendeiros e também da resistência deles ao filme e ao contato. É importante contar ainda a história do próprio ato de filmar e das questões éticas por ele provocadas.

A cada nova investida que faz em busca dos índios, Vincent termina por desistir de continuar o projeto. Já em 1998, a autocrítica sugerida pelo narrador sobre os limites da visualidade criada sob o intuito de defender os índios abate fortemente Vincent, especialmente a partir da esquiva do índio do buraco. Em campo, o cineasta se pergunta até onde estava disposto a ir em busca daquela imagem.

Em 2006, ao ser procurado por uma jornalista holandesa interessada no caso, Vincent retoma as imagens produzidas ao longo dos últimos anos e decide ir a Rondônia para reencontrar Marcelo. A partir daí refaz o caminho do contato com os Kanoê, fio condutor para montar um filme que contaria a história do massacre dos índios isolados do Igarapé Omerê.

Se *Corumbiara* (1986-2009) é um filme-processo não se trata simplesmente de atribuir isso à longa extensão temporal de seu processo de realização (ainda que este seja um elemento também decisivo). O que faz deste um filme-processo é, fundamentalmente, o fato de sua forma ser indissociável de seu processo de realização em função de sua interseção com o vivido, como bem observa Cláudia Mesquita (2011).

A cronologia dos acontecimentos que o filme abarca é colocada em cena dando relevo para as transformações vividas pelos sujeitos nele (e por ele) enredados, para os novos contextos que enfrentam e para as novas formas que o filme assume momento a momento. Afinal, o que muda ao longo do filme não é apenas a cronologia dos acontecimentos narrados posteriormente, mas o próprio campo de visibilidade (e invisibilidade) subjacente aos diferentes modos como o filme constitui a cena.

Em busca das evidências

Em 1986, acompanhado pelos Nambiquara de *A festa da moça* (1987), Vincent filma, da caçamba do caminhão, as estradas do Sul de Rondônia. As marcas dos fazendeiros na floresta vão pontuando o campo: áreas de floresta carbonizada consumida pelas queimadas; tratores, escavadeiras e motoniveladoras; enormes troncos de madeira transportados em caminhões. É o início da expedição filmada, empreendida por Marcelo Santos e Vincent Carelli em busca de provas não só da presença de índios isolados na área do Igarapé Omerê, mas do genocídio que os fazendeiros da região perpetravam.

Na mata vão surgindo objetos encontrados pela equipe: pedaços de cabaça, uma borduna, restos de uma cabana, um pote de barro. Posteriormente, veremos também reunidos sobre a mesa, no acampamento: um ralador de mandioca, um pilão, panelas de barro, um arco. Todos esses indícios da presença dos índios são encontrados sob escombros que denunciam outra presença: a dos peões, ja-

gunços e fazendeiros – a área fora desmatada pelos tratores e pelas queimadas. Descobrem-se também cápsulas de balas.

Fotogramas 106 a 108 – Expedição recolhe evidências materiais da existência dos Kanoê

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

As imagens de Vincent indicam presenças bastante distintas naquele espaço da floresta. A mais visível delas é uma extensão do que já estava em campo nas imagens da estrada – a atividade de desmatamento empreendida pelos "proprietários" daquelas terras. Outra presença, frágil diante do poder de destruição dos

fazendeiros, é revelada pelos artefatos encontrados pela equipe do indigenista Marcelo Santos e pela câmera de Vincent – os índios isolados que ali habitaram. Se os artefatos encontrados poderiam apontar para a presença daqueles índios no extracampo da própria cena, as evidências da tentativa de eliminá-los, empreendida pelos fazendeiros, colocam-na em xeque. Não pelo seu êxito ou fracasso em encobrir os indícios de sua existência, mas pela possibilidade terrível de os terem assassinado todos. Se a presença dos índios naquelas matas pode estar em questão, inequívoca é a presença dos proprietários daquelas terras – os mandantes dos crimes. É precisamente deste outro extracampo que surge o advogado representante dos fazendeiros para não só apresentar seu argumento à câmera de Vincent, como para interromper as filmagens, expulsando os indigenistas dali.

Em 1995, nove anos depois da realização daquelas imagens, outro é o contexto no qual Vincent retorna com sua câmera. Em campo, o negócio dos fazendeiros e madeireiros da região progride – não há mais floresta à margem das estradas: ali, a devastação parece ser completa. Outro também é o grupo que empreende a expedição para buscar as provas da existência de isolados nas áreas de floresta no interior das fazendas. Amparados por dois Promotores de Justiça e pela Polícia Federal, os indigenistas conseguem trânsito livre dentro das propriedades privadas.

Na casa dos fazendeiros, Vincent registra a leitura da liminar, enquanto Marcelo, agora mais silencioso, observa ao fundo do plano. Subitamente, um contracampo até então improvável: o rosto da mulher para quem é lido o documento. Uma nova configuração se estabelece. Se antes os fazendeiros, do extracampo, podiam exercer seu poder e ameaça sobre o campo, no interior do qual transcorriam as buscas de Marcelo e Vincent, agora eles são enquadrados pela objetiva de Vincent.

Dentro da mata, a expedição encontra o pequeno ponto de desmatamento apontado pelo mapa de Marcelo. À frente, uma maloca; no chão, pegadas recentes daqueles que parecem ser os habitantes do aldeamento. À medida que vão encontrando os artefatos na maloca (tapiri) e as marcas na trilha, mais forte se torna a presença dos índios no extracampo. Cada um dos artefatos encontrados (somados a todos aqueles filmados por Vincent em 1986) vai fazendo com que os indícios da presença dos Kanoê naquele território passem a remeter também à sua forma de vida.

Um signo, contudo, os faz interromper por um momento seu percurso. Trata-se de uma tapagem de estacas a estabelecer uma espécie de obstáculo facilmente ultrapassável, porém, não tão facilmente interpretável. Se todas as marcas anteriores eram índices da presença dos índios, este, contudo, parece querer intencionalmente comunicar algo àqueles que passam pela trilha – um sinal. A quem tal advertência se endereçaria? Ainda que seja impossível aos indigenistas e ao espectador responderem com certeza a essa pergunta, subsiste a possibilidade de que os próprios índios estejam a nos observar do extracampo.

A cena do contato e suas descontinuidades

Dentro deste tempo ampliado de produção no qual os filmes-processo acontecem, a situação de primeiro contato aparece como ponto de descontinuidade, capaz de deslocar decisivamente o percurso do filme. Há, portanto, em *Corumbiara*, uma articulação entre um movimento extenso, identificado com as transformações que o filme engendra ao longo do seu alargado tempo de realização, e um momento intenso (também com seus movimentos internos) identificado com a situação de primeiro contato com os índios isolados.

Dos preparativos aos seus desdobramentos, a cena do contato é equívoca. Muitos dos procedimentos que se põem em prática numa situação de primeiro contato são feitos exatamente porque se sabe que existe um equívoco inevitável, um incontornável desconhecimento de parte a parte.

Quando o extracampo adentra o campo, perceptível a cada nova retomada de *Corumbiara*, reconfigura-se o encontro, permeado que é por equívocos. “Uma equivocação não é um erro, um engano, ou uma decepção. No lugar disso, é a própria fundação da relação que a equivocação implica, e que é sempre uma relação com a exterioridade.”[4] (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 11, tradução nossa) O equívoco é, portanto, nesse caso, uma manifestação da dimensão absoluta que o extracampo pode comportar, (DELEUZE, 2004) de um alhures não localizável, de uma diferença intransponível, que no filme se coloca em campo.[5]

---

4 “An equivocation is not an error, a mistake, or a deception. Instead, it is the foundation of the relation that implicates, and that is always a relation with an exteriority”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 9)

5 Bernard Belisário (2014) aponta para uma dimensão “ontológica” da disjunção entre o campo e o extracampo no cinema indígena (Kuikuro).

Em *Corumbiara* o equívoco surge na relação entre homens brancos e indígenas (e há equívoco também dos indígenas em relação aos homens brancos). Independente da forma como se manifesta, é preciso considerar que o equívoco será sempre produtivo, a exigir, portanto, trabalho e elaboração. Afinal, não é um mundo em comum sobre o qual se constroem distintos pontos de vista. Mais que isso, cada entendimento distinto aponta para um mundo diferente. O mundo que os indígenas descrevem com o seu entendimento é diferente e inconciliável com o mundo que os fazendeiros descrevem. O que os difere não é a forma como entendem, mas os mundos que seus entendimentos fundam.

É exatamente com essa diferença entre mundos que aqueles que vivem a situação do primeiro contato têm que lidar: na prática, no domínio de suas ações. O equívoco é fundamental para se entender as mudanças de posicionamento, verdadeiras guinadas que fazem do filme um filme-processo. As mudanças de posicionamento que o equívoco promove acabam provocando mudanças no uso que se faz da linguagem, nas próprias opções de escritura. Não é por outro motivo, acredito, que as cenas de primeiro contato são as únicas que não são cobertas pela narração explicativa de Vincent.

A dificuldade de enquadrar esse encontro faz com que a câmera se torne instável, lance mão do *zoom* de maneira recorrente e exercite formas diferentes de aproximação. Não há mais lugar garantido, em seguro distanciamento: por isso, a câmera precisa se localizar em meio aos acontecimentos que não transcorrem mais diante de um enquadramento frontal. Em alguns momentos, a câmera parece premida, sem espaço, forçada a apanhar os acontecimentos lateralmente.

A presença dos indígenas em cena e a experiência do primeiro contato não são traduzidas ou analisadas por qualquer discurso: são experimentadas concretamente sob a intensidade daquele momento, na estreita duração do encontro. Não há intermediação discursiva, não há qualquer moldura explicativa – a narração em voz *over* é suspensa. O que há é a pura experiência de copresença, de comparecimento diante do outro e sua incomensurável diferença.

É por isso que, ao ouvir ao longe dois índios que viviam isolados, sem contato (permanente e voluntário) com o homem branco, na trilha aberta dentro da mata, Marcelo, que caminhava à frente, volta o corpo em recuo. "A gente já sabe onde é a aldeia, vamos embora". Marcelo ouve os índios pela primeira vez e quer voltar. Em narração acrescentada posteriormente, Vincent nos conta: "Ao ouvir os índios, o Marcelo entrou em pânico e quis voltar. Fizemos um pacto. Se eles

quisessem se aproximar, faríamos o contato. A iniciativa seria deles". O indigenista conhece os perigos que corre se os índios considerarem sua presença uma ameaça – vide sua preocupação em portar uma espingarda, objeto certamente conhecido daqueles que sobreviveram às constantes investidas dos madeireiros e fazendeiros da região. Enquanto está em contato com fazendeiros e com as instituições, Marcelo parece querer partir em direção aos índios a qualquer custo e urgentemente. Quando encontra os índios, é preciso recuar.

Em princípio, Vincent tenta proceder da mesma forma como vinha filmando os objetos: faz o *zoom in* para enquadrar os irmãos Kanoê, como se quisesse não apenas se aproximar, mas também tocá-los com as mãos. Entretanto, o movimento ótico da câmera, que forja a aproximação propriamente física, é interrompido bruscamente como se dessa vez não fosse possível chegar tão perto, mesmo por meio do *zoom*. Forma-se, assim, em um enquadramento hesitante, a primeira imagem dos irmãos Tiramantu e Purá.

Fotogramas 109 a 114 – Primeiro contato com os irmãos Kanoê: Purá e Tiramantu

109

110

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

Depois de uma tensa e equívoca "negociação", cujos termos nenhuma das partes domina *a priori*, os índios tomam a equipe pelas mãos. Vincent se posiciona lateralmente, tentando filmar o contato. Parece impossível à câmera, nesse momento, definir onde começar e onde terminar a tomada, onde se posicionar, até onde se aproximar, quando recuar.

O comentário de César Guimarães (2008, p. 8) sobre esta sequência mostra como a experiência do primeiro contato afeta aquele que filma, provocando descontinuidade na escritura fílmica:

> Na breve e intensa cena do primeiro contato, o olhar que enquadra e captura contém o seu avanço no espaço do outro para acolher o convite que vem dele; aceita ser conduzido, o que causa uma pequena vertigem, um descentramento, as coisas se desenquadram momentaneamente, desequilibradas, fora de foco.

Fica claro que a forma como os objetos vinham sendo filmados até então parece não mais se sustentar. Até mesmo quando filma um inimigo manifesto, o Dr. Flausino, advogado dos fazendeiros que os expulsa das terras em 1986, Vincent mantinha relativo controle da situação. Ao filmar Purá e Tiramantu, o controle se esvai e a imagem acaba mostrando a floresta, a indeterminação do contato e a tensão de parte a parte. É como se a representação da evidência ficasse comprometida, tomando lugar, portanto, o encontro em si que transcorre em frente à câmera sem que se possa ainda elaborá-lo. Para além do regime do olhar, emergem os regimes do tato (SERRES, 2001) e da escuta. (TUGNY, 2011) Nesse momento, a necessidade de compreender, de traduzir, está suspensa em função da experiência de tocar os corpos e os artefatos de uns e de outros, escutar os sons. As mãos tornam-se aparentes (percebe-se inclusive o tremor das mãos do jornalista do *Estado de S. Paulo*) e é a partir daí que a equipe que realizava as buscas será agora conduzida, ela própria, pelos Kanoê até sua aldeia.

Fotogramas 115 a 119 – Os integrantes da expedição aceitam ser conduzidos por Purá e Tiramantu até a aldeia

115

116

117

118

119

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

Em sua narração em voz *over*, Vincent reflete sobre certa insuficiência das imagens, incapazes de mostrar mais do que seus corpos, gestos e falas inapreensíveis para os indigenistas e para o espectador: "Esperamos tantos anos por esse momento achando que tudo se explicaria naquele encontro. Mas a impossibilidade de se comunicar nos colocava de novo diante de um mistério: quem são eles?" A narração sugere como aquele encontro havia sido aguardado, esperado e como ele não traz as respostas que a equipe queria.

O fotógrafo do *Estado de S. Paulo*, Marcos Mendes, registrou o contato de Vincent e Marcelo com Tiramantu e Purá, e realizou o retrato de ambos, publicado na capa do jornal. Depois que a informação da existência dos índios é veiculada (também numa matéria de TV no programa *Fantástico*, editada a partir das imagens fornecidas por Vincent), os fazendeiros se organizam e realizam uma espécie de "contra-imagem": eles vão até os Kanoê, vestem os índios e divulgam outra "versão" dos fatos, levantando dúvidas sobre a "indianidade" dos Kanoê.

Na sequência, Vincent põe em campo Dr. Flausino, o advogado que lhe havia expulsado anteriormente, sem que este se dê conta de estar diante do próprio autor das imagens das quais questionava a autenticidade. Sem se contrapor ao advogado, o diretor deixa-o à vontade; os curtos trechos da entrevista são um belo exemplo do que Jean-Louis Comolli (2008, p. 333) chamaria de "filmar o inimigo": "deixar o inimigo se mostrar como queira, na sua própria *mise-en-scène*, e mostrá-la para que, desvelada, ela se torne explícita."

Novamente na frente de contato, Vincent – juntamente com uma comissão de antropólogos e indigenistas – aguarda o retorno dos isolados que se mantinham no extracampo. Um novo encontro em cena: as índias Tiramantu e Umoró encontram

a antropóloga Virgínia Valadão, provavelmente a primeira mulher branca com a qual têm contato. Curiosas e cuidadosas, as índias despem a branca de modo que a possam ver melhor e para que toquem o outro corpo (o corpo outro) feminino.

No acampamento, o filme acompanha os primeiros passos do processo de identificação de sua língua. Juntamente com Inês Hargreaves, vamos descobrindo o nome dos animais que são apontados pela linguista em um livro ilustrado, ao mesmo tempo em que a própria câmera torna-se objeto de curiosidade de Tiramantu.

Fotogramas 120 a 123 – Tiramantu toca a câmera e a linguista Inês Hargreaves levanta elementos para traduzir vocabulário Kanoê

123

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

Uma terceira expedição é então iniciada. Agora quem os acompanha é o Sr. Monuzinho, índio Kanoê que havia sido deportado de sua terra pelo SPI em 1952, capaz de traduzir a fala dos isolados recém-contatados. O encontro que se posterga, pela insistência dos isolados em permanecer no extracampo, não é só o do intérprete capaz de transformar em discurso a voz dos índios: é a própria vida de Monuzinho que está implicada naquele – para ele – tão esperado encontro. Na aldeia vazia dos Kanoê, a espera. Mais uma vez é o tempo que corre no extracampo, fora do controle, que determinará o momento do encontro.

O encontro que Vincent enquadra em plano conjunto, inscreve uma nova dimensão da relação entre o filme e os sujeitos. O filme se transforma com o encontro em cena: a partir de agora, a fala de Tiramantu passa a ser traduzida pelas legendas. É interessante perceber que, tendo sido o filme montado (e narrado) duas décadas depois do momento em que aquelas imagens haviam sido realizadas, a impossibilidade de compreendermos o que falavam os Kanoê deriva de uma opção da montagem, posto que todo o material poderia ter sido traduzido e legendado – como o será a partir do momento em que o Sr. Monuzinho entra no filme. Neste sentido, o próprio espectador se engaja no processo que vai da invisibilidade (extracampo) à presença (primeiro contato) dos Kanoê, da incompreensão daquelas vozes à sua tradução pelas legendas. E esta transformação "protopolítica" da voz em palavra,[6] em instância narradora do próprio filme,

6 Vale lembrar o argumento de Jacques Rancière (1996, p. 17): "A destinação supremamente política do homem atesta-se por um indício: a posse do logos, ou seja, da palavra, que manifesta, enquanto a voz apenas indica".

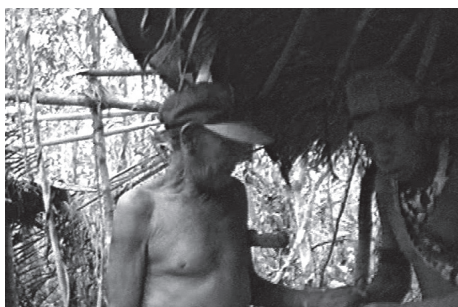
abre uma nova relação entre o campo e o extracampo. De um lado, os fazendeiros, peões e jagunços; de outro, os Akuntsu, os "outros" dos Kanoê.[7]

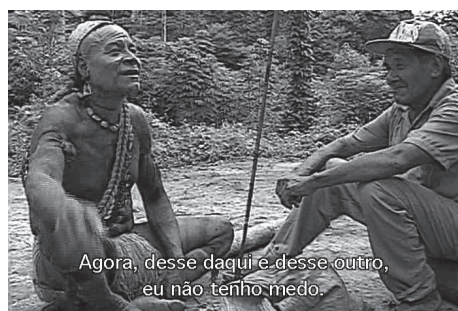
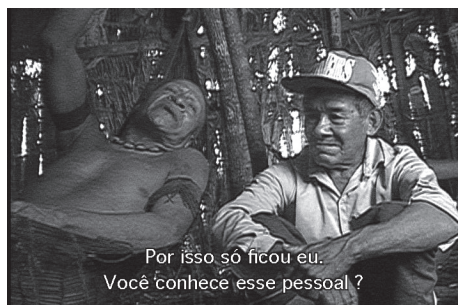
Fotogramas 124 a 126 – Sr. Monuzinho entra no filme passando a atuar em cena na tradução dos Kanoê

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

7 Como explica a antropóloga Virgínia Valadão (1996, p. 549), o termo "akuntsu" é a denominação dada pelos Kanoê aos "outros" índios: "bravos, nus, que falam língua estranha", não correspondendo então a uma autodenominação daquele grupo.

Outro encontro então se precipita. Conduzidos por Tiramantu e Umoró, Vincent e os indigenistas rumam até a aldeia dos Akuntsu. Do extracampo ao campo, mais um momento intenso é registrado em sua duração pela câmera de Vincent Carelli.

Fotogramas 127 a 132 – Os Kanoê levam a equipe da Funai a estabelecer o primeiro contato com os Akuntsu

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

Graças a Passaká Mequém, em 1996, são os Akuntsu que passam a contar com a tradução de sua fala. Da mesma forma como havia filmado Sr. Monuzinho e Tiramantu, Vincent enquadra conjuntamente o velho Akuntsu e seu tradutor. A mediação *in loco* que Passaká Mequém realiza entre os isolados e a própria câmera, mais uma vez, é constituinte e força motriz da cena, ou dessa relação em cena, dessa *mise-en-scène* documentária. (COMOLLI, 2008) No extracampo, acionado pela narrativa de Konibu, estão fazendeiros e jagunços que, de tanta brutalidade, são tomados como estranhos canibais.

Fotogramas 133 a 144 – Passaká Mequém entra no filme passando a atuar como tradutor da fala de Konibu

137

138

139

140

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

Ainda em 1996, outra expedição é empreendida em busca de um novo grupo de índios isolados na região. Entre os integrantes da equipe, além do Procurador de Justiça e da Polícia Federal, necessários para se garantir o acesso às fazendas, estão Sr. Monuzinho, Umoró e Purá. Vale notar como a presença dos Kanoê é determinante para a condução das buscas (ou dos encontros) e da própria *mise-en-scène* do filme. Na medida em que passam ao campo, outro extracampo se instaura – espaço de novo campo de alteridade, de outro campo de diferença.

Dentro da mata são os Kanoê que rapidamente descobrem índices da presença dos outros isolados. As marcas nas árvores, signo já bem conhecido nas buscas dos indigenistas (e agora do espectador), apontam para essa nova presença no extracampo.

Os limites do visível

Um dispositivo se inaugura no filme. Na busca de "provas" do massacre dos isolados, Vincent passa a fazer uso de uma câmera escondida. A primeira imagem "roubada" pelo cineasta é do fazendeiro Hércules Dalafini no alpendre de sua casa. Para Vincent, o lugar dos fazendeiros é no campo, não fora dele.

A segunda sequência da câmera escondida, que interrompe as imagens do acampamento (embaladas pelo canto do uirapurú), é a da chegada do fazendeiro acompanhado por policiais militares do estado de Rondônia. O que Vincent filma às escondidas é mais do que o rosto do fazendeiro: trata-se da *mise-en-scène* do poder. Nessa cena curta (e excessivamente narrada), filma-se o próprio poder do agropecuarista a utilizar dos instrumentos do Estado em interesse próprio (interesse criminoso, como é sabido). A polícia está ao seu serviço, assim como, no extracampo, o judiciário e a imprensa de Rondônia.

Em uma terceira investida, o dispositivo dará a ver seus limites. Na pequena cidade de Chupinguaia, Vincent encontra uma testemunha da ação criminosa dos peões e do proprietário da fazenda Modelo, a cozinheira Elenice. Com sua câmera escondida, filma sua conversa com ela em um quintal, rodeada por crianças a brincar. Contudo, um problema na captação de som deixa muda toda a gravação do testemunho. As imagens do encontro com a cozinheira são então montadas com o áudio de uma segunda conversa gravada com Elenice (agora com o seu consentimento). Por que essas imagens incomodam tanto?

Além da questão ética mais imediata, ligada a qualquer filmagem sem o consentimento ou a ciência dos sujeitos filmados, o incômodo parece se endereçar à significação que o próprio filme constrói para essa natureza de imagem/dispositivo. Ao filmar o fazendeiro Hércules Dalafini em sua casa ou com seus capangas/policiais, Vincent coloca em campo seus rostos e suas *mise-en-scènes* diante dos procuradores, da Polícia Federal e dos indigenistas. É a própria imagem – a possibilidade ou a impossibilidade de realizá-la – que está em disputa entre Vincent e o fazendeiro, que não só se recusa a estar diante da câmera como quer impedi-la de registrar qualquer evidência de índios em sua propriedade. Afinal, à imagem é atribuída a possibilidade de garantir a sobrevivência dos índios.

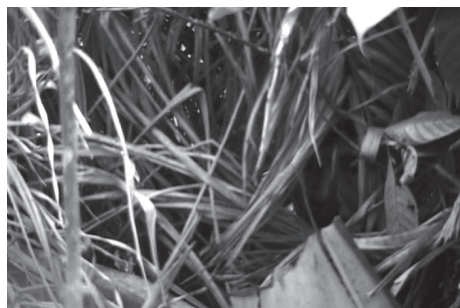
Com o mesmo dispositivo com o qual filma aquele fazendeiro, Vincent filma Elenice, testemunha silenciada pelo medo da retaliação, o que certamente custaria sua vida, como bem explica o diretor na sua narração. O que há para ver naquelas imagens é que o dispositivo aponta para o lado errado. Em seu desejo de elucidação e identificação dos culpados pelo massacre e violências aos índios isolados na fazenda Modelo, Vincent enquadra Elenice com a mesma lente que enquadra os criminosos.

Há ainda outro momento em que Vincent se questiona sobre sua obstinação em realizar a imagem a qualquer custo, justificada pela necessidade de garantir a sobrevivência dos índios: o encontro com o índio do buraco em 1998. Momento intenso por excelência, o índio que recusa o contato mantém-se oculto pelas paredes de palha da sua pequena maloca. Este é o último personagem que Vincent tenta retratar no filme: sobrevivente do massacre aos índios de Corumbiara, o índio do buraco vivia isolado na mata, não mantendo contato sequer com seus parentes Kanoê ou Akuntsu. Vincent busca sem sucesso abordá-lo juntamente com a intervenção da equipe da Funai, em uma longa tentativa de aproximação.

Índio do buraco: evidência de uma resistência

Do lado de fora da casa está Vincent com sua câmera ligada. De dentro, o chamado "índio do buraco", flecha apontada para o cineasta. A imagem desse momento intenso entrevê apenas parte do rosto daquele personagem que permanece até o fim como incógnita, apesar do cineasta buscar apreendê-lo. Vemos

à distância e, para acentuar ainda mais a separação entre índio e cineasta, há uma espécie de anteparo, a palha emaranhada que recobre a maloca. O índio do buraco permanece irredutivelmente escondido durante toda a sequência, que se dedica à tentativa de estabelecer com ele o contato.

Fotograma 145 – Índio do buraco resiste ao contato apontando uma flecha de dentro de sua maloca

145

Fonte: *Frames* do filme *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009).

Ambos sustentam por alguns instantes a situação de embate, frente a frente. Até que Vincent, não sem hesitar, recua, numa reação que – não apenas pela arma que lhe está apontada, mas também pelo alerta vindo de seus companheiros em *off*, repetindo "cuidado, Vincent" – parece mais lenta do que requer a situação de risco envolvida. É como se, munido da câmera, o cineasta não reagisse prontamente. Na tentativa de captar a imagem do índio do buraco ele está também, e em via reversa, na iminência de ser de fato capturado, atingido.

Assim como na situação retomada por Marcos Uzal (2009) em sua abordagem de *A caça ao leão com arco* (Jean Rouch, 1958-1965), o cineasta se expõe ao risco real (ao risco do real) de um ataque que poderia vir a explodir o enquadramento, encerrar o filme e talvez até mesmo a sua vida. Nesse momento, percebe-se que o filme está vulnerável ao sujeito filmado que se mostra inassimilável, inapreensível pelo enquadramento.

Diferentemente de todos os demais contatos com índios isolados que são filmados em *Corumbiara*, o encontro com o índio do buraco se destaca pela incisiva radicalidade. Tal como o buraco que o índio constrói para se escamotear dentro da própria casa, esse encontro provoca um aprofundamento do sentido do filme, como se a escritura fosse escavada por debaixo da tentativa do contato.

Diante da tentativa de tornar visível, o índio do buraco é o enigma que se abriga na imagem como um ponto cego, um vazio que se irradia do centro para a periferia do quadro.

A experiência de filmar o índio do buraco é problemática em dois sentidos: de um lado, coloca o diretor em risco real na situação de tomada; em segundo lugar, gera uma espécie de crise quando, em retrospecto, na montagem, Vincent reflete sobre o acontecimento. O encontro – que é na verdade um desencontro equívoco – será também o que afasta o filme de sua proposta inicial, tornando-o mais complexo. "Que filho de uma puta que a gente é": foi o que, posteriormente, Vincent disse ter pensado no momento de maior aproximação. Ele questionava a si mesmo e a equipe da Funai sobre até onde estavam dispostos a ir para ter uma imagem do índio do buraco. Vincent relata ainda que, naquele dia, depois da tentativa de primeiro contato, sonhou ter usado um anestésico para sedar o índio (que não cede), da maneira como se vê nos documentários sobre animais: quando o índio acordava, estava então feito o contato.

Do ponto de vista do filme, seria como se ao optar pela busca de evidências, pela retratação dos índios, ou seja, ao optar por essa visualidade necessária para garantir a sobrevivência dos índios, o filme tivesse agora que lidar com o invisível que ele faz surgir e que a ele resiste. Neste sentido, o pesadelo de Vincent (em que os indigenistas conseguem realizar a imagem do índio do buraco à custa de dopá-lo) se apresenta não só como um limite às suas ações enquanto indigenista, mas como uma espécie de limite do próprio campo de visibilidade que o filme constitui. No pesadelo (felizmente) não realizado do documentarista, a imagem roubada daquele índio significaria também o fim do extracampo como lugar de resistência à visualidade que o filme (e as instituições) estabelece.

Justamente em função do equívoco que funda esta cena, acredito não ser possível uma tradução literal ou direta entre câmera e flecha, como em princípio possa se sugerir pela oposição posta em cena; ou talvez essa relação seja mais complexa do que se supõe. A câmera, no filme, busca atrair o sujeito a ser filmado para si, tateando a distância ideal para enquadrá-lo, com um objetivo claro de retratá-lo, de produzir dele uma imagem. A flecha faz um movimento distinto: ela demarca uma distância, assegura a possibilidade da não relação, do isolamento, permite resistir ao olhar do outro e instaura um espaço interno – resguardado pelo anteparo da palha –, que pode ser identificado com o espaço interior da maloca ao qual não se tem acesso enquanto ele lá está. Vale lembrar

que o filme mostra duas moradias anteriores do índio do buraco, mas sempre que ele percebe a proximidade da equipe, abandona a casa sem mais retornar. A câmera propõe o espaço externo onde será possível o encontro. A flecha permite ao índio não comparecer ao encontro, não ceder ao convite e permanecer no extracampo, escondido no espaço interno da moradia.

Outro aspecto importante é que a situação de primeiro contato com o índio do buraco tira a câmera do lugar de centralidade, de frontalidade, que constitui, em geral, seu posicionamento, sua teleologia. O filme mostra que a câmera não pode mais forjar um espaço e um tempo que a permitam enquadrar o personagem. Eis uma provocação reversa bem sucedida por parte do índio do buraco.

A tentativa de estabelecer o primeiro contato com o índio do buraco envolveu uma série de procedimentos, muitos deles lançando mão do uso da imagem. Tudo começa com Marcelo e o também sertanista Altair Algayer, conhecido como Alemão, que examinam uma foto de satélite e identificam um desmatamento feito no período das chuvas, o que é considerado atípico já que nesse período a mata não queima e o trabalho logo se perde. Esse desmatamento levantou a suspeita dos indigenistas em relação a uma investida do fazendeiro proprietário da fazenda Modelo contra os índios que habitavam a área. Em seguida, Vincent consegue, como já indicado, por meio da câmera escondida, entrevistar Dona Elenice. Ela e o marido, coincidentemente, haviam sido contratados para queimar a derrubada das árvores na fazenda Modelo. No depoimento, ela confirma a existência do índio do buraco.

Depois de muitas tentativas, de idas e vindas ao longo dos anos, finalmente a equipe consegue perceber os indícios da presença do índio dentro da mata. A partir daí, a tentativa de aproximação durou seis horas, tempo em que a equipe da Funai, juntamente com Vincent e Purá, estiveram ao redor da casa tentando, em vão, que o índio cedesse ao contato.

Do ponto de vista do filme, seria como se, ao optar pela busca de evidências, pela retratação dos indígenas, ou seja, ao optar por esse desejo de visibilidade justificado pela necessidade de garantir a sobrevivência dos próprios índios, o filme tivesse agora que lidar também com uma invisibilidade que ele faz surgir e que a ele resiste. No fundo, as evidências ou vestígios recolhidos apontam agora não para uma prova a ser levada à Justiça, mas para uma suspeita em relação ao próprio contato, seus equívocos, e às formas possíveis de filmá-lo, de torná-lo escritura. Entre a câmera e a flecha há uma diferença irredutível, que dificulta a

tradução: a primeira é que, se ambas são “armas”, elas produzem graus diferentes de aproximação e distanciamento. Ao identifica-las frente a frente, como na situação filmada, é preciso também, em seguida, atentar para as suas diferenças. Se elas são armas, são armas que integram mundos diferentes e que operam de maneiras inteiramente distintas. De certa forma, a arma resguarda a invisibilidade, que torna o outro irredutível, inapreensível, dificultando a tradução. A flecha é, nesse caso, a ponta do invisível limitando o visível, impedindo seu avanço. Diferentemente, a câmera é o visível avançando sobre o invisível, buscando atestar sua existência.

O visível e o invisível

É possível compreender o filme-processo a partir de dois movimentos. O primeiro deles está ligado à sua extensão temporal (movimento extenso) e à necessidade de narrá-la, o que não significa simplesmente transformar o vivido em narrativa, mas “estar irremediavelmente ‘marcado pela história’”, (MESQUITA, 2014, p. 216) como foi dito. É no âmbito da cena que diversas dessas forças (históricas, culturais, políticas ou sociais) se fazem presentes, mobilizando não só elementos em campo como no extracampo. O segundo aspecto remete, portanto, aos momentos intensos em que uma inflexão muda o próprio sentido do filme, ao mesmo tempo em que transforma aqueles que dele participam.

Na articulação entre os dois movimentos (movimento extenso e momentos intensos) é possível entender o filme como processo. No movimento extenso está em jogo a dimensão temporal do processo com o qual o filme se entrelaça, trazendo-o tanto exposto em sua narrativa quanto no modo como a própria cena dá a ver a presença destas forças que se modificam e se transformam ao longo das décadas. Todos estes cortes temporais, no caso de *Corumbirara*, aparecem ligados pelo fio da narração em voz *over* de Vincent.

O segundo aspecto, aqui definidos como momentos intensos, indica que a cena é o lugar não só de uma espécie de panorama (em contínua reconfiguração) dos espaços e dos poderes em jogo em cada “momento histórico”, mas de uma interseção intensa com o vivido que, no caso de *Corumbiara*, concerne às situações de filmagem do primeiro contato, nas quais o equívoco e o regime do tato e da escuta ao mesmo tempo fundam e fundamentam a relação. Nestes momentos,

ocorre uma reconfiguração radical no campo de visualidade do filme: aqueles que, durante quase uma década (que separa as primeiras filmagens do primeiro contato com os Kanoê), se mantinham no extracampo (só os conhecíamos pelas marcas que deixavam no espaço por onde transitavam e onde viviam) adentram a cena.

As reconfigurações do campo e das relações de visualidade que o filme constitui não se dão de forma estável, pelo contrário, as situações de primeiro contato são instáveis e intensas. Na medida em que, com o filme, vão se estabelecendo termos e espaços comuns entre os Kanoê e a expedição dos indigenistas, uma outra presença passa a habitar o extracampo: os Akuntsu e, posteriormente, o índio do buraco. Entretanto, a recusa deste último em estabelecer qualquer relação com a equipe da Funai coloca em questão o próprio projeto de Vincent reelaborado por ele em seus comentários narrativos expostos na montagem, já que a passagem daqueles índios ao campo (de sua câmera), através do enquadramento, poderia garantir sua sobrevivência. Neste momento intenso por excelência, a própria visualidade que o filme constitui é posta em crise, conforme sugere a reflexão posterior de Vincent.

Em sua defesa do extracampo no cinema, Jean-Louis Comolli (2006, p. 141) aponta para uma outra dimensão do extracampo para além da relação espacial comumente considerada:

> Há sempre uma margem de jogo que faz tremer os corpos filmados e o quadro filmante, tão fixo quanto ele seja. Esta margem – e tal é a promessa do extracampo – não é apenas a porção do espaço não visível (mas suposto) que o campo aborda; ela é *tempo em espera*, uma reserva de acontecimentos ou de acidentes.

Há, então, neste filme-processo, uma intrincada relação entre diferentes dimensões temporais. A primeira delas concerne ao tempo que separa cada uma das investidas da equipe no terreno de buscas e que é elaborado pela narração retrospectiva em voz *over* de Vincent. Além dos índices da passagem do tempo **entre** os blocos – como o envelhecimento dos personagens e as diferenças na materialidade das imagens concernentes aos vários formatos e bitolas de gravação –, percebem-se as mudanças que a própria experiência histórica exerce sobre os modos como o filme concebe seu campo de visualidade, ou seja, na relação entre o que é enquadrado, posto em cena pela câmera, e o que permanece

nas bordas do quadro e do espaço da cena, seu extracampo. E se "o extracampo não é apenas o espaço do outro, mas o tempo da promessa", (COMOLLI, 2006, p. 140-141) parece haver, assim, uma terceira dimensão temporal (além do movimento extenso e dos momentos intensos) que, ao se atualizar em cena, aponta para a experiência histórica em *Corumbiara*.

Conforme já foi dito, Cláudia Mesquita (2014, p. 217) argumenta que os filmes processuais são aqueles em que "o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança". Nesse sentido, o encontro da câmera com aqueles que se mantiveram à distância – este momento intenso – é definidor não só dos rumos do filme como da história destas outras formas de vida que o desenvolvimento e o progresso não cessam de tentar aniquilar, colocar um fim. *Corumbiara* é uma evidência da manutenção desta resistência ao longo do tempo.

Desterro Guarani: devolver o olhar

Na esteira da produção do Vídeo nas Aldeias, alguns dos filmes realizados atualmente por cineastas indígenas expressam de forma contundente o modo como as várias etnias elaboram o contato com o mundo ocidental e se debatem reversamente diante do modo como os brancos lhes dirigem o olhar, enquadrando-os em seu imaginário. O filme *Desterro Guarani* (2011), de Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli, é exemplar disso. Sua autoria é compartilhada entre dois Mbya-Guarani formados realizadores indígenas nas oficinas do VNA (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira) e dois cineastas, instrutores das oficinas (Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli).

O posicionamento de Ariel Ortega dentro do filme é especialmente revelador. Ele está com a câmera na mão, realizando as cenas do filme ao mesmo tempo em que é filmado por uma segunda câmera (provavelmente de Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli). Tendo sempre a companhia de Patrícia, Ariel conduz ativamente as entrevistas com os anciãos de algumas das aldeias Mbya-Guarani visitadas, fazendo perguntas e comentários, dialogando em cena com os entrevistados. Ao mesmo tempo, ele também participa da montagem, visto que é sua a voz *over* que percorre o filme do início ao fim. A participação de Ariel incide em todas as etapas do processo, tornando-se visível na forma final do filme.

A primeira cena mostra o encontro de dois Mbya-Guarani numa estrada ao alvorecer. Eles caminham para pegar o ônibus que os levará até as ruínas de São Miguel. Ariel está com a câmera na mão, filmando, e sendo filmado pela segunda câmera. Uma das câmeras enquadra Mariano na estrada com uma placa ao fundo onde se vê a indicação: Aldeia Guarani.

Fotograma 146 - Mariano é enquadrado com a placa que indica o sentido da Aldeia Guarani ao fundo

146

Fonte: *Frames* do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011).

Em voz *over* escutamos Ariel se interrogar sobre como os brancos compreendem a placa: "quando os brancos veem essa placa, será que eles pensam que a gente sempre esteve aqui neste mesmo lugar? Ou será que eles entendem que muito antes dos avós deles chegarem nós andávamos por este vasto território enquanto ele ainda era floresta?"

Ou seja, Mariano é filmado com a placa ao fundo e, posteriormente, na montagem, elabora-se a pergunta. Esse procedimento revela de saída uma diferença no sentido atribuído àquela placa pelos Mbya-Guarani e pelos brancos. Sentido esse que é historicamente diverso, como ele enfatiza em sua narrativa.

Em seguida, em *travelling*, vemos os Guarani, já de dentro do ônibus, a observar a paisagem recortada por latifúndios, com a terra coberta de plantações e gado. Recorrendo ao mesmo procedimento de Ariel, podemos nos perguntar: como será que os brancos olham para essa paisagem que os indígenas estão mirando naquele momento? Será que eles enxergam que as vastas plantações e o gado foram realizadas a partir da invasão das terras indígenas? Ou mesmo, será que os brancos têm a percepção de que são vistos, de que os indígenas lhes dirigem o olhar?

Fotograma 147 – Paisagem vista pelos Guarani de dentro do ônibus

147

Fonte: *Frames* do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011).

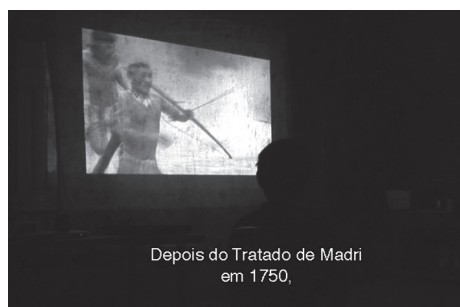
Ao final do percurso, os dois personagens chegam até as ruínas de São Miguel das Missões. Vemos então Ariel em cena: "Mas o que eu queria entender neste filme é por que quase não temos terra se nós andávamos e habitávamos esse território antes dos brancos chegarem e já que fomos nós que construímos essa tava [casa de reza, hoje em ruína]." Podemos, em complemento, nos questionar: como é que o branco olha para o monumento histórico? Será que entendemos que esse monumento turístico foi construído pelos indígenas obrigados a trabalhar como escravos?

Fotograma 148 – Os Guarani chegam às ruínas de São Miguel, monumento construído por trabalho escravo indígena

148

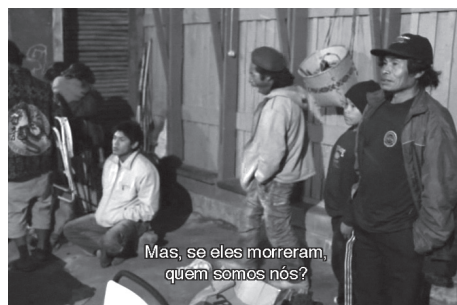
Fonte: *Frames* do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011).

Adiante, o filme nos mostra uma exibição coletiva do filme hollywoodiano *A Missão* (Roland Joffé, 1986), que responde, em parte, à pergunta sobre como o local é visto, ou representado, pelos brancos. No filme, encena-se uma ficção que remonta a hegemonia alcançada pelos padres jesuítas em massacre dos Guarani ocorrido entre 1750 e 1756, no Rio Grande do Sul. Os espectadores deixam o local, enquanto Mariano permanece no mesmo lugar. Ele é enquadrado e sobre sua imagem tem-se a voz *over* de Ariel, em comentário incisivo: "Se eles [os Guarani do filme] morreram, quem somos nós?".

Fotogramas 149 a 153 – Cenas da exibição coletiva do filme *A Missão* (Roland Joffé, 1986)

149

150

151

152

153

Fonte: *Frames* do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011).

Em um atravessamento entre mito e história, a explicação Guarani para a resistência ao massacre envolve um recurso à cosmologia. Como esclarece um dos entrevistados do filme, os brancos mataram apenas os corpos dos indígenas, não os espíritos. Nhanderú os fez novamente a partir dos ossos sagrados dos mortos.

Em contraposição, as ruínas de São Miguel, hoje um monumento turístico construído com trabalho escravo indígena antes do massacre, são reconstruídas pelos brancos sob a forma de cenário para o enredo do filme. Nesse espaço, os índios são retratados vestindo túnicas brancas, tocando instrumentos musicais ocidentais e assistindo de fora a trama protagonizada pelos missionários.

Nas três situações, o equívoco é posto em cena. Não se trata, como foi visto, de dois pontos de vista sobre as mesmas coisas, mas de dois mundos inconciliáveis colocados em relação. A placa de trânsito, a paisagem e a ruína são menos espaço para o sentido comum entre esses dois mundos do que o lugar em que se explicita o descompasso, a incomensurabilidade histórica e cosmológica entre eles.

O olhar dos brancos sobre os indígenas e sua história é questionado não apenas nesse, mas também em outros filmes dos Mbya-Guarani, exemplarmente em *Duas aldeias, uma caminhada* (2008). Ali, os índios filmam professoras brancas em excursão, ensinando aos seus alunos sobre os episódios históricos dos quais as ruínas seriam testemunho. Enquanto isso, os indígenas, entre eles Mariano, circulam pelo local sozinhos e em silêncio. Alguns comentários sobre a luta dos antepassados são sussurrados para a câmera.

A conversa de Ariel Ortega com um turista, mediada pelas duas câmeras (a de Ariel e a de Ernesto/Vincent) é um exemplo de que um mesmo monumento divide as experiências sensíveis ao invés de unificá-las – isso tanto do ponto de vista histórico quanto do ponto de vista do presente da experiência vivida. Para os brancos, os índios foram derrotados no passado, sendo sua experiência uma espécie de resíduo da história. Hoje, diz o turista em cena, eles são sujos, dependem de dinheiro dos outros, chegando a cobrar para serem fotografados. Câmera na mão, Ariel devolve com a pergunta: "Sujos?", contra-argumenta, dizendo que muitas pessoas se beneficiaram deles no passado e continuam se beneficiando.

Nesse caso, o equívoco funda o diálogo entre Ariel e o turista. A devolução do olhar que o branco dirige aos Guarani é propiciada pelo ato da filmagem, pela mediação de uma câmera reversa. Através do sobre-enquadramento (uma câmera a filmar outra câmera), Ariel retorna ao branco o olhar que este dirige aos Guarani, às ruínas e à própria história. Na referida entrevista, o procedimento de enquadrar o olhar do branco é alcançado justamente pela presença das duas câmeras, a de Ariel e a de Vincent/Ernesto. Porque é a partir da segunda câmera que vemos Ariel enquadrar e interagir com o turista, posicionar sua câmera, interrogá-lo. Dito de outro modo, é a partir da segunda câmera que é possível ver Ariel vendo, enquadrando o imaginário restrito do turista. Segundo Ruben Caixeta (2008, p. 116), neste filme está em jogo "um olhar certeiro do índio sobre o olhar colonizador do branco para o índio: são os índios que enquadram o 'olhar do branco' e revelam não só a sua dimensão histórica, mas sua presença real no mundo de hoje."

Depois de verem de fora seu território original ser ocupado por fazendas de soja e gado, atravessado por estradas, os Guarani começaram a lutar pela de-

marcação das terras onde habitaram no passado, mesmo não concordando com a ideia de "demarcação", criada a partir da noção de propriedade pelo Estado. Para os Guarani, as terras pertencem apenas ao deus Nhanderú, tal como explica Ariel para a câmera, numa cena gravada em estúdio. A terra está relacionada com o movimento, com a caminhada, não é o lugar onde se cerca, aquilo que se demarca, como fazem os brancos.

O olhar dos brancos sobre os indígenas é mais uma vez alvo de crítica, quando Vincent, Ariel e Patrícia verificam, na ilha de edição, reportagens de jornais sobre os Guarani, que serão incluídas na montagem do filme. São vistas ao todo três matérias dos anos de 1994, 1995 e 1998. A matéria de 1994 conta que os Guarani vieram do Paraguai, indicando seu percurso sobre o território e explicitando o problema da demarcação. Uma reportagem de 1995 mostra as condições precárias de vida a que os Guarani são submetidos, vivendo nas estradas, em acampamentos de lona. Na matéria de 1998, vemos a cobertura de um evento no qual a demarcação da terra indígena Guarani é discutida. A repórter nos diz que esse é um assunto antigo, mas que a lei dificilmente é aplicada nesses casos.

A sequência da visionagem do material de arquivo no estúdio é acompanhada pelo som direto das matérias jornalísticas, narradas pelos repórteres, sob a intervenção da narração de Ariel em alguns momentos. Ele reflete sobre o sentido da imagem construída pela imprensa sobre os índios. Segue-se um depoimento no qual um Guarani afirma que os brancos "não querem saber", "fingem não enxergar".

Após a revisão do ponto de vista das matérias jornalísticas, o filme retoma novamente seu movimento de realizar caminhadas pelos espaços nos quais os Guarani ainda podem caminhar. Nessa travessia, surgem alguns índices que nos mostram o controle que os brancos exercem sobre esse deslocamento. A fronteira, criada pelo Estado, é um desses elementos, assim como as cercas que protegem as fazendas.

Após a transposição da fronteira do Brasil com a Argentina, os Guarani seguem em um ônibus acompanhando por meio do olhar as terras ocupadas e cercadas pelos brancos. Nesse momento, eles, mais uma vez, veem de fora os brancos atuando, construindo seu mundo sobre terras indígenas.

Fotogramas 154 a 156 – Os Guarani veem de dentro do ônibus suas terras ocupadas pelas fazendas

154

155

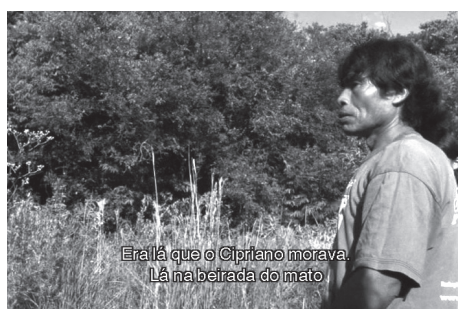
156

Fonte: *Frames* do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011).

O filme se encaminha para o final com os Guarani deixando o ponto de vista externo, o olhar dirigido para as paisagens ocupadas pelos brancos, observada por eles da janela do ônibus, e passando a circular pelas terras. Essa circulação envolve a decisão de atravessar as barreiras e de retomar o território. Mariano é filmado caminhando sobre as terras de uma fazenda. Ali, reconhece o espaço de uma antiga ocupação onde os Guarani chegaram em 20 de novembro de 1999, rememora a localização em que moravam seus parentes e reafirma a decisão de

lutar pela demarcação das terras, já que, sem ela, não podem caminhar livremente pelo seu território.

Finalmente, o corpo de Mariano é inserido em cena e dentro de seu território, simultaneamente, o que o permite relembrar sua experiência de um ponto de vista que é interno – à cena e ao território. Nesse sentido, o "desterro" Guarani envolve o isolamento em relação ao próprio território e também à cena fundada pelo olhar branco. O filme trata, portanto, de repatriá-los duplamente, sem, contudo, conciliá-los ao mundo dos brancos.

Fotogramas 157 a 160 – Os Guarani adentram suas terras, hoje ocupadas por fazendas, e relembram de como dispunham do espaço

160

Fonte: *Frame*s do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011).

CAPÍTULO 5

OS ARARA

SUSTENTAR O INACABAMENTO

Olho por olho e *Bang bang*: derivas da ficção

Andrea Tonacci[1] introduz-se no cinema na década de 1960, quando participa de diversos curtas e médias-metragens, "fazendo um pouco de tudo"[2] em cada um deles. Seu primeiro trabalho como diretor foi *Olho por olho*, realizado em 1965, simultaneamente a *Documentário*, de Rogério Sganzerla, cineasta ao lado de quem atuou nessa ocasião (como fotógrafo) e em diversas outras. "Sinto o filme do Rogério [Sganzerla], *Documentário*, como se fosse um pedaço desse filme [*Olho por olho*], ou esse é um pedaço daquele, eles estão juntos." (TONACCI, 2012, p. 120)

De fato, são muitas as conexões visíveis entre os dois filmes. A começar pelo fato deles terem sido filmados no mesmo momento (em 1965), no mesmo lugar (nas ruas de São Paulo) e pela mesma equipe (Tonacci assina a fotografia e Sganzerla a montagem em ambos os casos). Era a primeira experiência de realização cinematográfica dos dois diretores.

---

1 Andrea Tonacci foi um cineasta nascido em Roma, na Itália, em 1944, e radicado no Brasil, tendo falecido em 2016.

2 "Desde moleque eu gostava de desenhar, gostava de fotografar... mas a minha formação foi em engenharia e arquitetura. Meu pai era engenheiro, ele viajava, levava a família de férias. E ele tinha uma maquininha de filmar, uma 8 mm. E eu me divertia muito com isso. Depois, na faculdade, fiz um primeiro filme em 16 mm com colegas de classe, escrevia sobre cinema no jornal da escola. Aí foi tudo para o ar com 1968, eu me mudei para o Rio, e acabei filmando o *Blá Blá Blá*. Naquela época, eu trabalhava com outras pessoas, fazíamos um pouco de tudo: produção, montagem, fotografia. Fotografei vários curtas-metragens antes de dirigir." (TONACCI, 2007; ZEA; SZTUTMAN; HIKIJI, 2007)

Olho por olho é filmado majoritariamente de dentro de um carro: enquadra-se a maneira como cada personagem dirige o olhar ao outro e à própria câmera. A equivalência entre esses olhares é uma espécie de guia nessa procura: olho por olho. O que interessa é o fato dos olhares se encontrarem em cena. A montagem também parece privilegiar o jogo de olhares, inserindo-os dentro de uma trajetória de tênue narrativa. Ao final, a câmera deixa os seus personagens para trás e sai em *travelling*, como se estivesse deixando de lado aquela narrativa para continuar seu movimento, seu percurso, seu processo, sua busca por outros olhares e outros encontros.

Fotogramas 161 e 162 – Olhares de *Olho por olho*

161

162

Fonte: *Frames* do filme *Olho por olho* (Andrea Tonacci, 1965).

Documentário é composto de caminhadas pelas ruas em meio às quais dois amigos discutem sobre o que fazer: a possibilidade de entrar em uma sala de cinema e assistir um filme é cogitada. Na fala em voz *over*, ao final do filme, Sganzerla explica, em tom reflexivo, tratar-se de seu primeiro filme e também do primeiro filme de Tonacci, que acabara de ganhar uma câmera do pai, como

ficamos sabendo. O comentário poderia servir aos dois filmes: ele levanta algumas dificuldades que encontraram, notadamente com a dublagem do material. Apesar da fala se referir sobre problemas ocorridos ao longo do processo, não parece haver culpa ou lamento sobre o resultado final, antes, uma provocação: "Precisa acabar com esse estilo *nouvelle vague* importado. Em cinema nunca se consegue fazer o máximo. Tem que se contentar com o que está aí na tela, que quebra o galho. Da próxima vez vou fazer tudo diferente".

Seja de dentro do carro ou numa caminhada a pé, a experiência de estar nas ruas e de, a partir do olhar cinematográfico, estabelecer relações, vivenciar os encontros, é privilegiada por esse cinema. Tanto num caso como no outro não há preocupação em alcançar algo, chegar em algum lugar que preexista à própria experiência, sendo o próprio deslocamento uma espécie de bússola.

Dentro desse mesmo espírito, em 1970, Tonacci realiza seu primeiro longa-metragem, *Bang bang*, no qual a questão dos deslocamentos é retomada, tornada ainda mais constituinte. Integrante da filmografia do cinema marginal,[3] o filme inicia-se com um prólogo filmado no interior de um táxi onde transcorre o diálogo entre dois personagens que se encontram pela primeira vez – motorista de táxi e passageiro. Eles discutem sobre o trajeto da corrida sem chegar a um consenso sobre o destino a ser seguido. A discussão parece justamente uma forma de não se chegar a lugar algum. Ao longo de todo o filme, surgem, além dessa, outras situações que são retomadas como se o cineasta dispusesse de várias tomadas da mesma sequência, sem indicar qualquer possibilidade de desfecho ou finalidade, o que constitui, quem sabe, uma estratégia para não avançar.

---

3 Em *Cinema marginal (1968/1973): A Representação em seu limite*, Fernão Ramos (1987) circunscreve o cinema marginal como um movimento ocorrido de 1968 a 1973, que teria como características estéticas predominantes o uso de imagens abjetas, a fragmentação narrativa e a construção de um universo ficcional estilizado a partir de referências retiradas do domínio do espetáculo. O início da formação do grupo capitaneado, de um lado, por Rogério Sganzerla e, do outro, por Julio Bressane, se dá a partir do momento em que a parcela majoritária do cinema novo parte em busca de um cinema voltado para o mercado. "[...] uma análise mais detida das propostas contidas em *Uma Estética da fome* não deixa a menor dúvida de que se alguém saiu dos trilhos para pegar outro bonde foi esta parcela majoritária do cinema novo, deixando nas mãos dos marginais as novas perspectivas da 'velha novidade', segundo os termos de Glauber." (RAMOS, 1987, p. 63)

Fotogramas 163 a 165 – Passageiro e motorista discutem sobre o caminho a ser seguido sem chegar a um consenso

163

164

165

Fonte: *Frames* do filme *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1970).

Paulo Emílio Salles Gomes já havia observado a importância da figura do carro no cinema de Andrea Tonacci, dispositivo presente tanto em *Olho por olho* como em *Bang bang*, *Conversas no Maranhão*, *Os Arara* e *Serras da desordem*. "A vocação profunda de Tonacci parece ser o mistério da realidade, mas ele circula à vontade entre diferentes pólos e estilos narrativos. É preciso sublinhar o talento todo especial com que filma automóveis, de dentro ou de fora, parados ou em movimento." (SALLES GOMES, 2012, p. 179)

Os deslocamentos que os automóveis promovem a quem os guia e também aos seus passageiros são uma metáfora da experiência proposta por esse cinema. Trata-se de uma viagem no espaço e no tempo, na qual o percurso, em si, é valorizado. É em meio ao trajeto (de uma cultura a outra, de um tempo a outro, de uma cidade a outra, de uma situação a outra), e não no fim da linha, que emergem as questões (e as guinadas) que serão experimentadas pelos filmes.

Fotograma 166 – As cenas de perseguição não alcançam um desfecho em *Bang bang*

166

Fonte: *Frames* do filme *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1970) / Fotografia: Thiago Veloso.

Em suas análises sobre *Bang bang* (1986 e 1993), Ismail Xavier já apontava a importância do processo nessa cinematografia. Em artigo publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, em 1986, o autor afirma:

> A ironia de Tonacci é fazer a engrenagem girar em falso, especialmente a da comunicação, de modo a ressaltar que, acima de tudo, para os parceiros envolvidos no jogo, o fundamental é redefinir os termos da conversa, o estilo da caminhada, antes de correr com o

> olhar dogmático fixado na meta, no objetivo, no produto, possível miragem que escamoteia os dados mais efetivos do processo. Pois este é vida concreta. (XAVIER, 2012, p. 186)

Em 1993, quando da publicação da primeira edição do livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*, reeditado em 2013, o autor retoma o acento no processo, enfatizando a forma como este é explicitado na narrativa do filme.

> Para Tonacci, a questão central é a travessia, não o destino; o processo, não o produto. Trabalha, portanto, de forma lúdica com a suspensão do que é mais próprio às narrativas – sua teleologia – e, no caminho, levanta questões: como perceber, como imaginar? (XAVIER, 1993, p. 252)

Transparece nas análises de Ismail Xavier referentes a *Bang bang* (e também nas que tratam de *Serras da desordem*, como se notará em seguida) o investimento desse cinema no processo e a possibilidade criada a partir daí de desestruturar a narrativa e sua finalidade, restando ao espectador seguir numa espécie de deriva ao longo do filme. Xavier relaciona o investimento no processo à fragmentação que faz com que a narrativa não progrida e o filme seja uma sucessão de sequências mais ou menos autônomas que não conduzem o espectador de forma segura até uma conclusão.

De acordo com o autor, a questão do tempo nas obras (narrativa) e no mundo que elas pretendem significar (história) encontra-se articulada por meio das alegorias. Assim, torna-se possível identificar uma relação entre a teleologia das duas temporalidades: a da experiência histórica, cujo fim seria a revolução; e a da narrativa, cuja finalidade seria a organicidade. (XAVIER, 2013, p. 34) O cinema de Andrea Tonacci implode, a um só tempo, a narrativa e a história.

Outro aspecto fundamental para o qual Xavier (1993, p. 198) já apontara é o fato da dimensão processual desses filmes se dar na mesma medida de seu caráter relacional.

> Nos variados esquemas, e mais do que tudo, pelo paradoxo, Tonacci perverte a concatenação lógica para fazer vir à tona o processo, o acontecer. E já sugere, em *Bang bang*, traços que serão retomados em seus filmes posteriores, onde sempre trabalha o universo audio-

> visual para ressaltar processos de interação, seja revelando aspectos inesperados de algo que devia documentar supostamente com outro objetivo (*Jouez Encore, Payez Encore*), seja deflagrado através do cinema e do vídeo um diálogo novo com e entre as culturas indígenas (ver seu extenso trabalho com as diferentes tribos nas Américas).

A partir de *Bang bang* a dimensão processual não apenas se mantém, mas se acirra, especialmente nos subsequentes filmes indigenistas. Como se trata de obras que se constituem a partir de relações de alteridade entre brancos e indígenas, o processo como relação é problematizado, acabando por assumir importância central. Desde o final da década de 1970, Tonacci mantém uma série de encontros com diferentes grupos indígenas e indigenistas, não apenas no Brasil, mas também no Arizona e no Novo México (EUA, 1979-1980). A partir das relações que daí advêm, realizou, além de *Os Arara*, outros dois filmes: *Conversas no Maranhão* (1977-1983) e *Serras da Desordem* (2006). Mais do que uma aderência do cineasta à temática indígena ou ao indigenismo, o que se observa nesses trabalhos é aquilo que já constituía seus primeiros filmes: uma série de atravessamentos entre as experiências vividas pelo diretor, seus colaboradores, os sujeitos e grupos filmados, e a escritura dos filmes.

Em artigo no qual menciona especificamente o filme *Os Arara*, Arlindo Machado (1993, p. 240) afirma que mais do que uma "antropologia visual", experiências como essa se constituem como uma "antropologia da comunicação visual", no sentido de que o filme não apreende o outro, mas mostra os termos em que o contato com o outro se dá, todo o trabalho necessário para que o contato se efetive. A citação me interessa por sugerir, aqui também, a preocupação de Tonacci com o processo, identificado aos procedimentos concernentes ao primeiro contato com índios isolados, sem necessariamente finalizá-lo ou concluí-lo.

> Antes de ser um documentário sobre *Os Arara*, entendido como tal um registro de verniz etnográfico que apresente, aos nossos olhos ávidos de imagens, o povo estranho com seus costumes exóticos e sobre os quais nos debruçamos e cultivamos o nosso saber, antes de ser tudo isso, *Os Arara* é uma investigação sobre nós mesmos, sobre os motivos confessos ou inconfessados que nos induzem ao contato com o outro, na tentativa se não de colonizá-lo abertamente, pelo

> menos de enquadrá-lo em nosso domínio, de colocá-lo ao dispor do nosso saber. (MACHADO, 1993, p. 246)

A atuação de Tonacci nunca é unicamente comprometida com a finalização de um produto ou com um propósito específico, mas sim com a investigação de um processo em que todos os envolvidos estão, em alguma medida, em cena – mesmo nos momentos em que permanecem no extracampo – e, logo, em relação.

Em entrevistas, Tonacci (2008, p. 126) costuma reiterar a aposta no processo de seus filmes, na busca de que se torne elemento central na narrativa e que seja percebido pelos espectadores.

> Essa história de grande público, isso é coisa de grana, é uma outra história, de manipulação. Os meus filmes, pessoais, nascem não para objetivos externos, estratégicos ou coisa parecida – não tem como, eles são simplesmente meus caminhos de conhecimento, de descoberta, de revelação, um processo vivo.

E em outro momento, na mesma entrevista:

> Eu acho que, se tem alguma verdade, se existe alguma vida na obra, ela vem desse processo. Se isso consegue ser impregnado na narrativa, mantemos o frescor para quem vê e tem a descoberta. É isso que me interessa. (TONACCI, 2008, p. 138)

O interesse de Tonacci pelo processo é, portanto, uma aposta, sua e de seus colaboradores, na experiência do filme, nas relações que essa experiência proporciona para os envolvidos: cineasta, equipe e sujeitos filmados. É daí que Tonacci busca a matéria com a qual trabalha, e não em representações, formatos ou quaisquer expectativas convencionais e anteriores à própria experiência do filme.

Poesia e engajamento em *Conversas no Maranhão*

Em 1977, Andrea Tonacci, o cineasta Walter Luis Rogério e os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira partiram de São Paulo rumo à aldeia de Porquinhos, no município de Barra do Corda (MA), com o intuito de filmar os

índios Canela Apanyekrá. Naquela altura não havia uma proposta de roteiro, apenas a disposição para ir ao encontro dos Canela e compartilhar com eles o processo de realização do filme.

Os equipamentos de vídeo ainda eram muito onerosos à época. A saída foi filmar com uma câmera 16 mm (Eclair NPR), usando sobras de filme, e fazer a captação de som com o Nagra, o que não era o mais adequado à proposta de filmar com a participação dos Canela.

> Depois, eu entendi que cinema não é só produto. Eu talvez escape um pouco ao cinema, porque eu tenho mais trabalhado com videotape, na medida em que com VT eu posso discutir com as pessoas com quem estou realizando o filme e não só com quem vai assisti-lo. E isso pode ser analisado e discutido na mesma hora. Então a minha preocupação durante esses últimos seis anos foi mais com o processo do que com o produto. [...] Penso que se a gente conseguisse enxergar o cinema não só como produto, mas realmente como uma vivência, como relação nossa com as outras pessoas, alguma coisa então pode ser mudada. (TONACCI, 1980)

Mesmo sabendo das limitações dos equipamentos então disponíveis, a equipe parte para a aldeia de Porquinhos. No meio do caminho, em visita a Funai, em Brasília, soube-se que naquele momento as terras dos Canela estavam sendo demarcadas a partir de parâmetros com os quais tanto Gilberto Azanha quanto os próprios índios discordavam inteiramente.

Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira conheciam os Canela, haviam estado na aldeia de Porquinhos em 1974, após o término do curso de graduação em Ciências Sociais na USP. Em 1975, Gilberto trabalhara na Funai e nesse período enviara um relatório no qual demandava urgência na demarcação das terras, o que o fazia devidamente informado sobre o assunto.

Assim que chegaram à aldeia foram adotados cada um por uma família e conviveram entre os Canela por cerca de um mês até que a câmera passou a fazer parte das "conversas" que estabeleciam com os índios. Durante o segundo mês na aldeia foi filmado todo o material bruto, que compreende cerca de 5 horas de filme. O corte final de *Conversas no Maranhão* tem praticamente duas horas de duração (1h56min), o que corresponde a quase metade desse material.

Os dados que antecedem o início do filme foram obtidos na pesquisa etnográfica realizada pela antropóloga Luciana França (2003).[4] *Conversas no Maranhão* se inicia de fato ainda na estrada, desta vez uma outra estrada que não aquelas que cercam São Paulo ou Brasília, mas uma estrada no Maranhão, no meio da mata, com uma sequência que mostra a construção (ou o conserto) de uma ponte, formada por duas toras de madeira. O reparo é indispensável para que carros e caminhões atravessem para a outra margem do rio, onde supostamente tem-se acesso à aldeia.

Ao longo da sequência do conserto da ponte escuta-se, ao fundo, cantos entoados pelos Canela inseridos em *over*. À medida que a sequência avança surgem falas dos índios que não são traduzidas. O início do filme sugere a chegada à aldeia, mostrando um primeiro obstáculo: a necessidade de construir ou consertar a ponte. É como se o espectador estivesse chegando junto com a equipe e pudesse ter contato com a geografia, com a luz, com os corpos, com as sonoridades das vozes (cantos e falas), mas não pudesse ter acesso pleno ao que tudo isso significa, visto que, intencionalmente, não há tradução ou qualquer tentativa de explicação por parte do cineasta. Seria preciso "construir a ponte", que não pré-existe à experiência do filme, mas que é justamente obra de seu processo, não apenas pelo cineasta, mas, posteriormente, também pelo espectador.

Quando chegaram à aldeia, em julho de 1977, além do problema que a equipe sabia de antemão estar por esperá-los – os parâmetros usados na demarcação das terras –, era o período do ano de maior abundância de caça, de frutas e, sobretudo, de festas entre os Canela. O filme oscilará então entre as duas circunstâncias.

As conversas acerca da demarcação das terras são iniciadas tendo o rio como referência geográfica, que margeia espacialmente o território que os Canela reivindicam e que não está contemplado pela Funai. Em longas conversas dos índios entre eles, com a equipe e com os colonos, o assunto é abordado. Ao filmar as conversas, Tonacci valoriza com sua câmera participante o enquadramento dos corpos expressando os limites do território, sua extensão, seus pontos de referência, por meio não apenas do discurso verbal, mas também dos gestos e dos olhares. Um desenho na areia é feito, de modo a indicar a delimitação das

---

4 As informações sobre o processo de realização do filme constam no profícuo trabalho de pesquisa da antropóloga Luciana França (2003) sobre a película. Agradeço a ela pela generosidade ao me fornecer àquela época tanto o seu trabalho quanto as entrevistas que realizou com Gilberto Azanha e Andrea Tonacci durante sua pesquisa.

terras dos Canela. Os gestos deixam claro que os critérios diferem radicalmente daqueles da Funai, não apenas por constituírem pontos de vista distintos sobre o mesmo assunto – nesse caso, o ponto de vista da Funai se confunde com o ponto de vista dos fazendeiros, como acusam os Canela. Mais que isso, os parâmetros da Funai levam em conta aspectos quantitativos, como a extensão das terras em hectares. Para os Canela, contudo, o contorno das terras é expresso pelo corpo, pelas referências geográficas, pelo tipo de caça e pesca, pelas frutas que colhem em determinado lugar e que só ali podem ser obtidas, ou seja, trata-se de um conhecimento do território que parte da experiência vivida e que se expressa corporalmente.

O argumento surgido em uma das tantas conversas acusa a demarcação de ser feita sem que os responsáveis tenham sequer caminhado pelo território em questão: trata-se de uma demarcação feita "de cima", para usar a palavra dos Canela, valendo-se do mapa dos brancos e não da experiência vivida pelos Canela. Tonacci mostra, portanto, que existe uma discordância em relação aos critérios e sugere ainda como esses critérios delimitam mundos diferentes.

As conversas com os Canela transcorrem ao ar livre. Os colonos brancos, com quem os Canela enfrentam problemas de disputa por território, são escutados dentro de suas casas. Eles defendem o seu ponto de vista e o seu posicionamento em relação à divisão das terras. Em meio à conversa, percebem a presença do equipamento. Por alguns instantes o discurso cessa, há uma pausa, mas é retomado em seguida. Se há alguma mudança de posicionamento dos colonos, ela não é nítida.

À medida que o filme caminha, as conversas com os Canela são endereçadas, cada vez mais, para fora do filme. Eles visam falar às autoridades de Brasília, que constituem o seu extracampo. O endereçamento é perceptível pelo fato dos Canela, de um determinado momento em diante, segurarem o microfone com as mãos e falarem direto para a câmera e em português. Nesse momento, eles estão claramente falando para o branco. O divisor de águas entre as falas internas dos índios, algumas vezes na língua Canela, ponto de partida do filme, e as falas direcionadas para as autoridades de Brasília (para o governo e para a Funai) é uma intervenção de Gilberto Azanha (1977) em meio a uma roda de conversa:

> A Funai só faz as coisas quando índio começa a falar grosso, quando começa a falar alto, falar forte. Só assim que a Funai faz alguma

> coisa. Mas o negócio é fazer as coisas agora. Fazer o escrito, mandar o escrito, mandar a palavra e parar a demarcação quando ela chegar aí. Se ela fechar... [...] Tem que parar a demarcação e falar que só vai continuar a demarcação se for do jeito que vocês querem. Se os engenheiros não fazem picada, fazem picada vocês. Se fazendeiro entrar, vocês falam 'não, isso aqui é meu'.

Após essa fala, os índios conversam entre eles em língua Canela. Na ausência de tradução, não sabemos o que dizem. Mas sabemos que a partir dali eles realmente passam a falar mais alto, falam em português, segurando o microfone em suas mãos, tomando a palavra e endereçando-a às autoridades.

São conversas em que o corpo se mobiliza de outra maneira e as falas são proferidas visando explicar ao branco o porquê deles não quererem a demarcação da maneira como vinha sendo feita. As falas visam o enquadramento da câmera, organizam-se sem que haja interferências ou ações que interrompam o fluxo das palavras, como acontecia até então.

Fotogramas 167 a 170 – Os Canela tomam o microfone nas mãos e falam diretamente para a câmera depois da provocação de Gilberto Azanha

167

168

169

170

Fonte: *Frames* do filme *Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1977).

A participação de Gilberto Azanha, sua interação com os Canela, destaca-se não apenas nesse momento, mas durante todo o filme. Ele é o interlocutor central, faz perguntas, interpela, entra em cena, posiciona-se e sugere posicionamentos. Não parece agir de forma protecionista. Pelo contrário, questiona. Talvez por isso, nos créditos do filme, inseridos já na abertura, constam os nomes dele e da antropóloga Maria Elisa Ladeira com a chancela de "antropólogo" e "antropóloga", respectivamente, ao lado dos demais personagens do filme. Isso sugere que seriam, tanto quanto os Canela, "personagens" do filme. Nos créditos finais, na ficha técnica, os nomes deles voltam a aparecer, junto ao nome de Tonacci, desta vez como "colaboradores".

As festas, rituais e comemorações surgem como uma motivação interna ao grupo filmado, não dizendo respeito aos brancos. De algum modo, as duas questões se articulam, como se a vida (as festas, o cotidiano e os rituais) não parasse para que o problema premente da demarcação fosse resolvido. Ou como se houvesse entre os Canela questões externas que dizem respeito ao contato com os brancos (a demarcação) e questões internas que são as festas, rituais e o coti-

diano da aldeia, que independem dessa relação. A partir da opção de montar o filme como uma espécie de coleção de fragmentos de longas conversas em torno da demarcação e de extratos igualmente extensos de festas e rituais, as duas situações de natureza distintas – o fato histórico e a experiência cultural – se imbricam e se entrelaçam, sem hierarquia.

Fotogramas 171 a 175 – Os registros de festas e rituais acontecem em meio às conversas sobre a demarcação das terras dos Canela

171

172

173

174

175

Fonte: *Frames* do filme *Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1977).

Em *'Conversas' de índio num filme de Tonacci*, Fernão Ramos observa a relação estreita do filme com a temporalidade própria dos Canela, o que é possível perceber tanto na constituição da cena quanto na montagem do material. Segundo ele, a câmera de Tonacci parece "tímida" quando se encontra com os índios. Em seguida, percebe-se que esse recuo é o que permite "deixar a respiração da 'coisa' fluir naturalmente entre seus poros. A poesia já está lá, a câmera apenas lhe assopra a face." (RAMOS, 2012, p. 190)

A "beleza refinada" que Ramos localiza na constituição dos planos desse filme aparece disposta de forma narrativa sem cair na armadilha da "exaltação ufanista da beleza primitiva", o que é evitado pela observância do tempo indígena na composição dos planos. "Os planos longos e geralmente cadenciados com a canção indígena ao fundo, embalam o espectador e fazem com que ele entre no ritmo próprio das 'conversas'." (RAMOS, 2012, p. 190)

Da mesma maneira que o filme inicia-se no meio de uma ação (o reparo ou construção da ponte) que não tem relação direta com o que se mostrará em se-

guida, ele termina sem conclusão, seja a respeito das questões políticas enfrentadas pelos índios, seja a respeito de suas manifestações culturais.

> A um certo momento o fluxo de palavras que parece ser interminável se encerra sem razão nem causa: o índio diz 'acabou' e cospe no chão. Esse é também o fim do filme. A imagem que a câmera constrói não parece ter força nem vontade em elaborar seu próprio final. Ela se deixa levar, flutuar entre os instantes que o tempo cristaliza: uma forma de se fazer cinema da qual poucos cineastas possuem o domínio. (RAMOS, 2012, p. 191)

Como observou a antropóloga Luciana França (2003), além de não haver uma conclusão, ao longo do próprio filme não se sabe com segurança o que se passa quanto à demarcação do território Canela, apesar deste ser o tema do filme. Ao deixar a narrativa sem alinhavo, não criando um contorno que permita ao espectador apreender a questão de maneira orgânica e objetiva, Tonacci abre espaço para que os índios sejam mostrados em aspectos que nos são, em parte, inapreensíveis, manifestações que transcorrem na aldeia independente do contato com a sociedade ocidental.

> [é] como se as brechas do filme, por um lado, escondessem certos elementos da situação concreta ou social e política que cercam o acontecimento fílmico e, por outro, possibilitassem a apreensão de outras particularidades ao seu redor. *Conversas no Maranhão* afigura-se assim como que a um amplo painel formado por uma composição de fragmentos cujas relações ora apontam para um projeto que pretende estabelecer significados, ora parecem ocultar, em suas lacunas, qualquer coisa de fundamental sobre aquilo que se vê e que se encontra alhures, além de suas margens. (FRANÇA, 2003, p. 55)

Nesse ponto, vale chamar atenção para a importância do extracampo no filme. A todo instante, tanto na *mise-en-scène* como na montagem, o trabalho de Tonacci parece nos dizer que estamos vendo apenas uma parte de uma experiência, na qual adentramos em seu transcorrer. Seja pela decisão de não traduzir trechos de falas em Canela, pela opção de respeitar o tempo dos sujeitos filmados ou por não fechar as conversas em torno das demandas da câmera, Tonacci

nos posiciona em meio a uma experiência, mantendo-nos, contudo, ignorantes sobre boa parte de sua complexidade. Na verdade, a experiência do filme parece se apresentar de forma ambígua para o espectador: de um lado, por meio de uma câmera participante e por meio de falas endereçadas ao nosso mundo, ele nos interpela, nos exige participar. De outro, nos mantém alienados em relação ao que vemos, nos mantém como visitantes, observadores de fora da cena.

O percurso inacabado d'*Os Arara*

A espera

Em princípio, a proposta de *Os Arara* (1980-) era acompanhar a Frente de Atração da Funai que pretendia estabelecer o primeiro contato com os Arara,[5] grupo indígena Caribe, do Pará (PA), até então isolado, sem contato com o homem branco. Àquela altura, o território Arara havia sido cortado ao meio pela construção da Rodovia Transamazônica, cujo leito começou a ser aberto ainda na década de 1960.

Tal como narra no primeiro episódio da série o sertanista Sydney Possuelo, superintendente da Funai que liderou a Frente de Atração, o planejamento da Transamazônica não considerava a presença dos índios. Devidamente informado sobre a existência dos nativos naquele território, o governo militar – comprometido em forjar o "milagre econômico" – concebia os povos indígenas como um empecilho aos seus projetos. Por isso as estradas foram desenhadas e, em seguida, abertas, atravessando, por dentro, terras indígenas de ocupação imemorial.

5 "A denominação Arara não compõe o autodesignativo dessa etnia, é um etnônimo antigo de origem não indígena. Autoidentificam-se como Ugoro'gmo, que quer dizer 'nós inclusivo' ou 'a gente'. A designação Arara estaria sendo aplicada a grupos indígenas da Amazônia pelo menos desde o início do século XIX, referindo-se à nomeação que poderia ter se originado no ornamento de penas que usavam na boca ou na tatuagem facial azul escura das têmporas ao canto dos lábios. Os Arara atuais do Pará residem em três localidades diferentes: Aldeia Laranjal, Aldeia Cachoeira Seca e Terra do Maia (TI Arara da Volta Grande do Xingu)." Esta informação consta no Resumo do Relatório Circunstanciado de Identificação e Delimitação da Terra Indígena Cachoeira Seca, assinado por um Grupo Técnico coordenado pela antropóloga Maria Helena de Amorim Pinheiro e publicado no Diário Oficial da União do dia 27 de fevereiro de 2007. (FUNAI, 2007)

A partir daí, Sydney Possuelo fará apelo a uma "política que leve em consideração a presença dos índios". O alcance dessa reivindicação ao longo da série não se limita a um diagnóstico acerca da maneira como o Estado, mesmo devidamente informado, desconsidera a existência dos índios. Afinal o que está em jogo são políticas governamentais nas quais o índio era – e ainda é, mesmo após a democratização do país – deliberadamente deixado de fora, excluído e exterminado em função de interesses econômicos em suas terras.

Em contraste, Andrea Tonacci assume como pressuposto a existência dos índios (mesmo quando estão no extracampo, na impossibilidade de enquadrá-los) e atribui a eles o domínio sobre o território – nesse caso, os brancos, inclusos os funcionários da Funai e a equipe do filme, são, eles também, invasores, sendo constantemente observados a partir do extracampo. Ou seja, como procuro mostrar adiante, a escritura do trabalho de Tonacci inclui os índios mesmo quando eles não estão em quadro, atribuindo a eles participação na cena e domínio sobre o território. Ao longo do filme, o cineasta, junto de sua equipe e da equipe da Funai, se expõe ao risco real do encontro com os indígenas, numa situação como a de primeiro contato, na qual o desconhecimento de parte a parte não oferece aos envolvidos um contexto de entendimento, mas sim uma série de equívocos.

Se a política dos governos militares que projetou a construção da Transamazônica sequer considerava a existência dos índios e de suas terras, a televisão, que naquele momento abrigava trabalhos de cineastas brasileiros, (BENTES, 2007; FECHINE, 2007) queria exatamente, agora a todo custo, expor as imagens dos índios. O projeto de filmar o primeiro contato com os Arara, realizando, portanto, a primeira imagem desse grupo, é viabilizado através de um contrato entre Tonacci e a TV Bandeirantes, no qual estava prevista a produção e exibição de três episódios, de cerca de 60 minutos cada. Depois de levar ao ar os dois primeiros, houve um desentendimento entre a diretoria da emissora e o cineasta, o que inviabilizou a finalização e exibição do terceiro episódio.

Apesar da quebra de contrato, Tonacci leva o projeto adiante, mantendo-se filmando na região. A última parte do trabalho foi filmada, mas permaneceu inacabada. Vou considerar *Os Arara* como uma série composta por três episódios, sendo o terceiro não finalizado, constituída pelo material bruto composto por cerca de quatro horas de filme. Em entrevista a Daniel Caetano, o cineasta explica:

> *Os Arara* que a gente está falando são três episódios e só dois foram editados, eles são totalmente lineares e foram narrados pelo Sydney Possuelo de uma maneira bem confessional, filmados nas condições que deu – nos suportes U-Matic, Beta, 16 mm, Super-8, cada hora era uma coisa, mesmo tendo a Bandeirantes por trás. A verdade é que eles [os diretores da TV Bandeirantes] deram suporte real só no começo do projeto, porque televisão precisa de tudo para o dia seguinte. Eles pensavam: 'Se o Andrea está indo hoje filmar os índios, na segunda que vem isso está indo ao ar'. Mas não foi assim, e depois de dois anos eu levei um pé na bunda (risos). Montei dois programas e detestaram, não tinha índio. Mas eu fiquei por lá [em Altamira, nas redondezas do território Arara, no acampamento da Frente de Atração da Funai] e só aí consegui filmar o primeiro contato. (TONACCI, 2008, p. 193)

Dois pontos desse depoimento distinguem o trabalho cinematográfico de Tonacci da lógica midiática. O primeiro é o tempo de produção. Para o cineasta, é mais importante acompanhar a Frente de Atração, descrevendo todos os seus percalços, do que forjar um acontecimento midiático para ser filmado e exibido imediatamente. Ou seja, para ele o processo anterior ao contato é, ele também, relevante e deve ser mostrado. O outro ponto diz respeito à ausência de imagens de índios nos dois primeiros episódios, nos quais nem se sabe ao certo se realmente o primeiro contato chegará a acontecer. Os índios permanecem no extracampo – não sem exercer forte tensão sobre a cena – o que não é levado em consideração pela TV Bandeirantes, afinal, para o discurso televisivo é como se o extracampo não existisse. Nem a visibilidade que apaga os indígenas (a do Estado), tampouco a que os expõe de forma apressada e leviana (a da televisão), e que não deixa de ser também outro modo de apagá-los, encontram ressonância nessa série.

Enquadrar os brancos

O primeiro episódio da série *Os Arara* inicia-se com uma cena na qual Sydney Possuelo se encontra com o companheiro Afonso Alves da Cruz, sertanista auxiliar da Funai, que convive entre os Arara desde os anos 1970, com o início das ações da Frente de Atração, até os dias de hoje, tendo importante papel na identi-

ficação, delimitação e demarcação da Terra Indígena Arara. Ao redor do avião da Funai, que parece ter acabado de pousar em Cachoeira Seca, trazendo Possuelo, estão também figuras locais, que a câmera, em seguida, vai mostrar de forma a enquadrar seus corpos, como se a descrevê-los. Possuelo parece ter ido até ali levar alimentos ao grupo, tendo sido combinado que devem manter contato via rádio desde então.

Trata-se de uma imagem de 15 de outubro de 1980, portanto posterior ao início da expedição e do filme, que data de 4 de maio de 1980. O cineasta optou por não usar o critério cronológico para montar as imagens que abrem a série – a inscrição com a data em que as imagens foram filmadas está presente ao longo de todo o filme. Na montagem, Tonacci inseriu sobre as imagens as datas em que foram realizadas as tomadas, numa preocupação explícita de mostrar o arco temporal compreendido pelo filme. O procedimento se estende aos próximos episódios – a última data no terceiro e último episódio é 30 de julho de 1982. Ou seja, o período de filmagem vai de 4 de maio de 1980 a 30 de julho de 1982.

A opção por essa sequência inicial sugere a importância da chegada de Possuelo em campo, o que marca um novo momento da história da Frente de Atração Arara. A Funai vinha tentando estabelecer o contato com os Arara desde 1969. No início, Afonso Alves Cruz fora convidado devido à sua participação no contato bem sucedido com os Kayapó, de quem se pensava que os Arara fossem um subgrupo. Não apenas escalaram Afonso como incluíram representantes dos Kayapó na Frente de Atração. No entanto, estes últimos eram na realidade inimigos dos Arara, o que os fez entender, de saída, o uso dessa língua como uma afronta.

Além da escolha da língua, a insistência com que tentavam penetrar na aldeia indígena a todo custo levava os Arara a conceber a atuação da Frente como "mais um castigo da divindade, mais inimigos mandados por aqueles que quebraram a 'casca do céu' e destruíram a ordem primordial do cosmos." (TEIXEIRA-PINTO, 1997, p. 225) O antropólogo Márnio Teixeira-Pinto (1997, p. 200) descreve a forma como os Arara compreenderam o contato e se posicionaram frente a ele para argumentar que "a dinâmica histórica do contato desvela aspectos centrais dos próprios mecanismos internos à sociabilidade Arara". Nesse momento, o contato era então identificado pelos Arara como um episódio da história trágica da formação do mundo.

Para se entender a importância daquilo que Teixeira-Pinto sustenta, é preciso retomar o mito de origem Arara. No início, havia o céu e a água que o circundava. Como forma de separá-los, uma pequena casca, que servia também de assoalho aos seus habitantes. No interior do céu, vivia a boa humanidade, identificada com as estrelas que todos eram no passado. Contudo, na parte externa, viviam os espíritos maléficos. Num dado momento, uma briga provocada por mau comportamento (decorrente de egoísmo excessivo que é equivalente a um furto) de alguns provocou o rompimento da casca. As estrelas passaram a ter que viver como gente, tendo desde então que batalhar pelo alimento de cada dia. A segunda consequência do rompimento da casca do céu é que os espíritos maléficos não estavam mais separados, eles foram transfigurados em seres com os quais a relação que os Arara estabelecem é sempre conflituosa (os inimigos). O branco será, portanto, assimilado como espírito maléfico, assim como os Kayapó, os Juruna, os Shipaya, os Assurini e os Munduruku.

Por conta dessa identificação, os Arara[6] resistiram de maneira violenta a inúmeras tentativas de contato, entre 1969 e 1981, sendo o último grupo Caribe a aceitar o contato definitivo com o branco, na Amazônia. Tornaram-se famosos pelas respostas violentas envolvendo captura, morte e esquartejamento de seus oponentes, procedimento este que servia como garantia final de que seus inimigos não voltariam a ameaçá-los.

A forma como atuava a Frente de Atração dava aos Arara subsídios para que eles reiterassem essa hipótese. A Fundação não lançava mão de ações violentas, mas almejava capturar[7] os Arara a qualquer custo. Como relata Teixeira-Pinto (1997, p. 225), havia gente surgindo de várias direções, localizando aldeias, seguindo os passos dos índios, esperando sua passagem, enfim, "forçando o en-

---

6 "Os Arara são um povo pequeno (à época do contato, eram pouco mais de 70; 88 em 1987-1988; 102 em 1992; 112 em 1994, e mais aqueles aldeados na A.I. Cachoeira Seca/Iriri), mas cindido internamente: as cinco casas da aldeia do Igarapé Laranjal congregam-se em apenas três grandes e diferentes unidades sociais que, em termos gerais, equivalem aos antigos grupos locais do período anterior ao contato". (TEIXEIRA-PINTO, 1997, p. 45)

7 Como forma de dificultar o acesso dos brancos à aldeia, os Arara desenvolveram formas de confundi-los. "Contam os mateiros da Funai que os Arara marcam os caminhos de forma diferente da de outros índios da região, quebrando ramos de arbustos ora na direção contrária àquela que seguem, ora em sentido perpendicular ao rumo, de tal forma que é quase impossível seguir suas trilhas sem o auxílio daqueles que as marcaram. Se isto é tradicional ou já produto das grandes perseguições que sofreram durante longo processo de contato é algo que não tenho menor condição de esclarecer; eles me diziam apenas que 'Arara faz assim mesmo, deste jeito está bom...'". (TEIXEIRA-PINTO, 1997, p. 87)

contro". Com a chegada de Sydney Possuelo, em fins de 1979, assume-se uma nova estratégia, o que permite que os Arara, por sua vez, redefinam o estatuto do homem branco a partir de suas categorias.

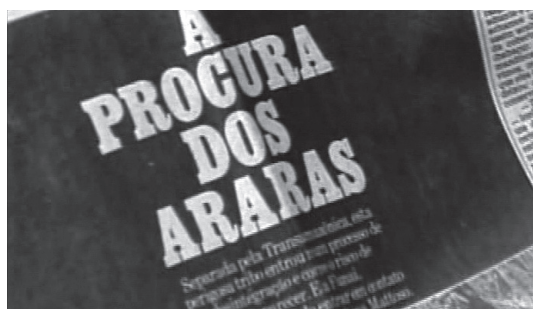
A primeira providência foi a suspensão das arbitrárias penetrações no território indígena. Diferentemente, construiu-se um Posto de Vigilância (PV1) que permitia aos integrantes da Frente localizar e impedir o acesso de colonos à área. Portanto, o contato que a Frente estabelece, nesse momento, é muito mais um contato com os brancos que circundam o território, como veremos no desenrolar do episódio. Como resume Sydney Possuelo, em uma fala em voz *over* ainda no primeiro episódio, trata-se de "um trabalho de espera".

Os Arara, por sua vez, parecem ter captado a mudança e a reelaboraram dentro de seu modelo cognitivo. Tanto é que, quando o primeiro contato se efetiva na margem esquerda do Rio Iriri, os brancos são tratados como *ïpari*, categoria nativa atribuída àqueles com quem se brigou no céu, apesar da origem em comum (diferentemente dos espíritos maléficos). Com os *ïpari*, apesar das diferenças, busca-se estabelecer relações de solidariedade.

Para fazer frente ao egoísmo inicial que gerou o rompimento da casca do céu (provocado pelos *ïpari*), os Arara propõem uma forma de convívio baseada justamente na cooperação, na moderação, no comedimento e nas variadas formas de reciprocidade. A adoção desses procedimentos funciona como uma espécie de precaução para que a tragédia original não mais se repita. A nova estratégia da Frente de Atração era compatível, portanto, com essa disposição do grupo.

Dito isso, o primeiro episódio concentra-se, basicamente, na contextualização histórica da Terra Indígena Arara, feita a partir de cenas que explicitam a interação com relatórios institucionais, matérias de jornal, fotografias e mapas. A própria pesquisa será exposta narrativamente, como se o cineasta estivesse, ele próprio, folheando os documentos enquanto os filma.

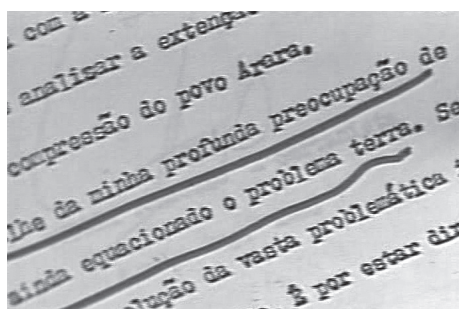
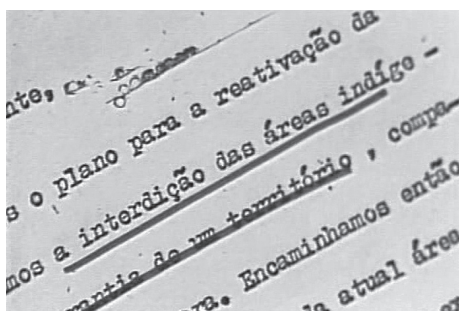
É importante observar o uso sistemático do material de arquivo nesse primeiro episódio. O arquivo é empregado para mostrar o contexto que antecede o presente das filmagens. Explicita-se, assim, que o contato com os Arara não começa com o filme, mas o antecede. Aos poucos, a espessura histórica do problema do contato e das terras indígenas dos Arara vai sendo desvelada para o espectador. Nesse intuito, o arquivo é usado de forma recorrente.

Fotogramas 176 a 178 – Matérias de jornal são usadas para contextualizar a situação dos Arara

Fonte: *Frames* do primeiro episódio de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

Desde o início do primeiro episódio, quem nos apresenta os Arara, seu território e a trama política que os envolve naquele momento é Sydney Possuelo. Será ele quem vai narrar em voz *over* tanto o primeiro quanto o segundo episódio. Explica-nos, por exemplo, que apesar de em 1978 a Funai ter garantido aos indígenas a posse de seu território, pouco tempo depois, o Instituto Nacional de

Colonização e Reforma Agrária, Incra, órgão hoje ligado à Casa Civil,[8] destina parte das terras dos Arara à Cotrijuí, empresa extrativista de madeira, que empreende um projeto de colonização por meio da construção de uma agrovila na região.

Além da participação central de Possuelo no filme, como narrador, o acesso ao material de arquivo (desde documentos oficiais de circulação interna da Funai a matérias de jornal e fotos) também indica a proximidade (certo alinhamento) entre ele e Tonacci.

Fotogramas 179 a 182 – Documentos oficiais e fotografias indicam as políticas governamentais que cercam as terras Arara

179

180

8 O presidente interino Michel Temer por meio de um decreto publicado no *Diário Oficial da União* (30 de maio de 2016) transferiu para a Casa Civil o Incra e todas as cinco secretarias ligadas à reforma agrária, antes pertencentes ao Ministério do Desenvolvimento Social e Agrário. Assim, a administração da reforma agrária foi transferida para dentro do Palácio do Planalto. As cinco secretarias voltadas à questão agrária são: Secretaria Especial de Agricultura Familiar e do Desenvolvimento Agrário, Secretaria de Reordenamento Agrário, Secretaria da Agricultura Familiar, Secretaria de Desenvolvimento Territorial e Secretaria Extraordinária de Regularização Fundiária na Amazônia Legal (G1, 2016).

182

Fonte: *Frames* do primeiro episódio de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

Na postura do sertanista é possível identificar também, em um primeiro momento, a proposta do filme, o que pode ser verificado não apenas na incorporação da voz *over* de Possuelo, mas também na forma como as imagens são usadas para reiterar – é bem verdade, nunca de maneira óbvia – aquilo que ele diz. As imagens são dispostas não para oferecer alguma ilustração do que está sendo dito, mas como um modo de revelar a complexidade da experiência em curso. Quando, por exemplo, Possuelo nos conta sobre as invasões que os colonos realizaram sobre o território Arara, a narração é montada sobre as imagens da construção do próprio acampamento da Funai. Nessa montagem, não parece haver a intenção de crítica a Possuelo, mas sim de expor a contradição da intervenção, que não escapa ao sertanista. Ele chega a dizer em seguida que, caso o acampamento da Frente de Atração seja atacado, este será um ato de legítima defesa dos Arara, visto que o território deles estava sendo realmente invadido.

Na forma como Tonacci dispõe das matérias de jornal, não há intenção de oferecer ao espectador o conteúdo integral do que é dito, o que seria impossível.

Possibilita-se, contudo, a entrada em certa cronologia dos acontecimentos, que é ressaltada pelas datas marcadas com caneta hidrocor e também pelos títulos das matérias (elementos que saltam aos olhos do espectador). Ao final da sequência das matérias, ficamos sabendo que, após todos os percalços, a Funai tentará novamente atrair os *Arara*.

Fotogramas 183 a 185 – Matérias de jornal marcadas com a data indicam a cronologia dos acontecimentos

ESP 10/6/77

Sertanista ignora qual o grupo que matou o caçador

183

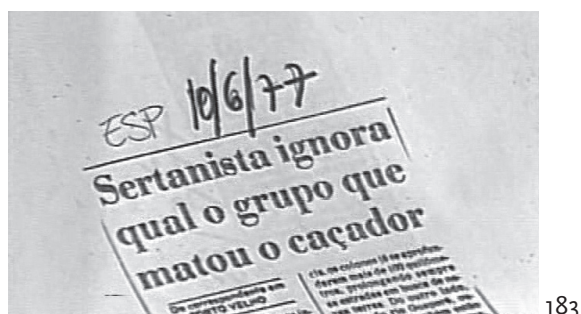
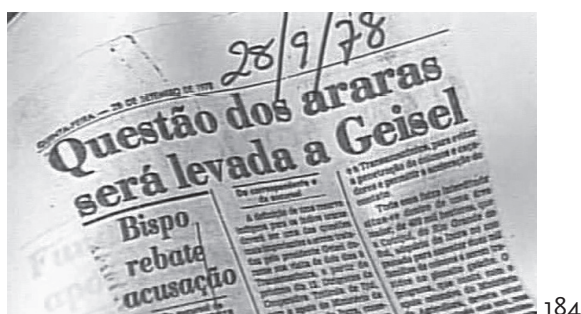
28/9/78

Questão dos araras será levada a Geisel

Bispo rebate acusação

184

19/6/79

Funai suspende trabalhos e evita choque com Araras

185

Fonte: *Frames* do primeiro episódio de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

Mesmo quando fazem uso de material de arquivo (sejam as fotografias, as matérias de jornal ou os mapas), Tonacci e Possuelo estão sempre em cena. A equipe do filme é mantida em cena durante a viagem de avião até Altamira e durante o processo de construção do acampamento da Frente de Atração. Muitas vezes as imagens dos integrantes da equipe da Funai e do filme são cobertas pelo depoimento de Possuelo abordando outros assuntos.

O ambiente da floresta fechada impõe proximidade entre aqueles que tomam parte no acampamento. O risco de um ataque indígena associado às restrições espaciais e perceptivas que a floresta estabelece – ali não se encontra o horizonte aberto – faz com que as equipes do filme e da Funai se associem e estejam ali em relação de interdependência. O que interessa aqui é a proximidade entre a equipe do filme e a equipe da Funai e, mais que isso, a opção do cineasta em mostrá-las fisicamente colocando-as em cena.

A equipe do filme permaneceu acampada junto aos funcionários da Funai, durante parte da atuação da Frente de Atração (durante o período que vai de 1980 a 1982). Em alguns momentos, conversas informais entre eles preenchem o tempo de "espera", condição compartilhada. Não se trata de uma espera passiva, mas de uma espera que, diferentemente, é constituída por uma série de procedimentos estratégicos que visam "atrair" a atenção e provocar a aproximação dos indígenas. Como na iminência de um enlace, a espera nesse caso é produtiva. Ela envolve uma série de pequenas ações, atenção a detalhes, investigações, sinais, acenos, gestos e tentativas de comunicação de parte a parte. Nesse sentido, os presentes têm uma importância central. Além de serem usados em todas as tentativas de contato, especificamente no contato com os Arara, os presentes são responsáveis por reafirmar a imagem do branco como alguém generoso, algo necessário para que eles de fato sejam reconhecidos, apesar das diferenças, como *ïpari*.

Ao final deste episódio, surge a primeira resposta dos Arara à expedição: para se defenderem e defenderem seu território da invasão, os indígenas colocam estrepes nas trilhas abertas pela Funai entre o acampamento da expedição e suas aldeias. Vários funcionários da Funai furam os pés. Eles também descartam os presentes deixados estrategicamente dentro da mata.

Apesar de se colocarem ao lado dos indígenas, a resposta destes a toda a elaboração dos brancos atingiu os corpos dos integrantes da expedição, colocando-os em risco real. A narração do filme é tensionada pela proximidade dos

indígenas, pelo risco real que correm a partir do posicionamento defensivo dos Arara contra a Frente de Atração.

Concretamente, os estrepes são um sinal não percebido pela equipe, cujos integrantes tiveram seus pés fincados. Que sinal exatamente seria esse? No caso do filme, seria possível imaginar que, no contexto da floresta, não é possível mais se ter o controle sobre exatamente o que se está filmando e mesmo sobre o que está acontecendo.

Em meio à pouca luminosidade, enquanto os integrantes da expedição constatam que os presentes deixados para os Arara foram amassados e descartados, ouvimos pela primeira vez a voz de Tonacci conservada em som direto: "Tem que tomar cuidado. Porque ele não tá afim, não, de pegar o presente. É o sinal claro."

Talvez por isso, ao final desse primeiro episódio, o intérprete da expedição, o índio Ananu Arara, tendo em mãos uma tampa de panela amassada pelos Arara, grita palavras de aproximação (não traduzidas pelo filme), lançadas em meio à floresta, onde supostamente os índios estão a observar seus invasores. As falas lançadas por Ananu à floresta evidenciam que a presença dos indígenas constitui um extracampo, já que não se pode vê-los, nem filmá-los, apesar de se saber que estão lá.

Os equívocos do contato

O segundo episódio centra-se no relato sobre o ataque dos indígenas ao chamado Posto de Vigilância 1, que integra o acampamento da Frente de Atração, no dia 12 de julho de 1980, dois meses e meio depois da instalação do grupo na região e também do início das filmagens. Segundo Possuelo, o ataque, que feriu três funcionários da Funai com flechas, é justificado. Fazia 15 dias que máquinas e motosserras da empresa extrativista Cotrijuí atuavam a poucos metros do território Arara. Para Possuelo, os indígenas não fazem distinção entre os brancos da Cotrijuí e os brancos da Frente de Atração. "Os índios não nos distinguem, não nos separam de outros homens brancos", afirma Possuelo para a câmera.

Todo o posicionamento, que aproximava Possuelo e Tonacci dos indígenas, encontra um obstáculo: os próprios índios não têm conhecimento de

nada do que elaboram, nem mesmo os distinguem dos demais brancos que exploram a região, o que já se havia insinuado no episódio anterior quando desprezaram os presentes deixados na mata, colocando, em retorno, estrepes pelo caminho.

Fica claro que a aproximação que a Funai e o filme forjaram dos indígenas é algo produzido por eles, não passando exatamente pela elaboração dos índios. É como se estivessem do lado dos indígenas, mas os indígenas não necessariamente estivessem do lado deles. Enfim, a aproximação dos Arara é fácil de ser elaborada teórica e ideologicamente, mas difícil de se efetuar de fato, no âmbito da experiência concreta naquele contexto específico. Ou, elaborar a relação com os indígenas institucionalmente via documentos, relatórios e mapas é diferente de estar concretamente diante deles, de seus corpos, de seus artefatos e artifícios.

Por isso há nesse segundo episódio uma mudança de posicionamento de Possuelo no interior do filme. Ao invés de atuar como narrador, muitas vezes fora de cena, outras em cena, mas com sua voz *over* cobrindo as imagens, tal como acontecia no primeiro episódio, o sertanista assume uma postura de convocação ao espectador e aos demais personagens do filme, olhando para a câmera, interpelando ora o espectador, ora os personagens que cercam o acampamento da Frente de Atração.

Em dois momentos é possível identificar essa alteração de posicionamento. O primeiro é uma sequência na qual Possuelo interpela funcionários da Cotrijuí que trabalhavam na extração da madeira. Primeiramente, a câmera descreve a atuação dos trabalhadores, o uso das máquinas, o ruído que provocam na mata – o filme reproduz o incômodo que o ruído das máquinas provocaria aos Arara. Possuelo convoca o espectador: “Isso aqui que os senhores estão vendo é extração de madeira. A 23 Km do Posto de Vigilância 1, onde houve o ataque dos Arara”, diz ele. Em seguida, inicia uma conversa com os trabalhadores, que dizem que aquela terra pertence à Cotrijuí. Ao final, após argumentação de Possuelo, um deles, um homem de traços indígenas, conclui: “Acredito que eles (os Arara) tenham um pouco de razão, né, senhor”. A câmera acompanha Possuelo e mostra, em planos de detalhe, bonés e camisas dos funcionários com a marca da Cotrijuí.

Fotogramas 186 a 188 – Sydney Possuelo interpela trabalhadores da empresa extrativista Cotrijuí

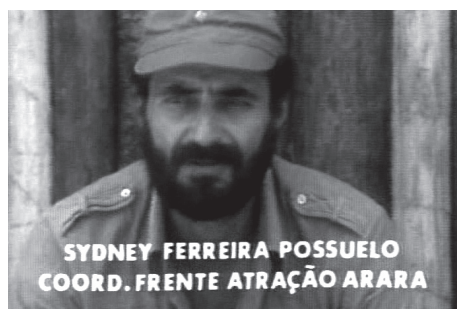
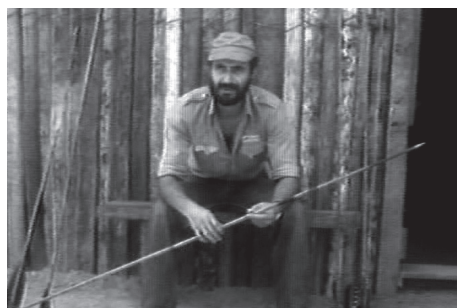
186

187

188

Fonte: *Frames* do segundo episódio de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

O segundo momento (que surge, na montagem, logo depois dessa abordagem), é um depoimento em tom confessional no qual Posssuelo, já no acampamento da Frente de Atração, dirige-se diretamente à câmera, em defesa dos Arara, argumentando em favor do grupo que, segundo ele, teria razões para se sentir ameaçado.

Fotogramas 189 e 190 – Possuelo concede ao filme depoimento em tom confessional

189

190

Fonte: *Frames* do segundo episódio de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

A partir do ataque, altera-se a situação que cerca o filme e também o uso que se faz da linguagem. O discurso de defesa dos indígenas continua o mesmo, entretanto, a forma como os corpos encarnam em cena esse discurso é outra. O que se observa é um enfrentamento maior das situações concretas, reais (os presentes descartados, os estrepes, as flechas), a presença da câmera no interior dos acontecimentos e uma reiteração da situação de convocação dos espectadores e dos próprios brancos que vivem ao redor do território (com Possuelo em cena a olhar para a câmera), numa tentativa de reunir forças ao lado da Frente de Atração.

A situação de primeiro contato (primeira imagem) corresponde a um momento intenso dentro do filme. Apesar dos encontros entre brancos e indígenas não se efetivarem nos dois primeiros episódios da série, a iminência do primeiro contato concede à cena uma forte tensão. Do extracampo, mesmo não sendo enquadrados, os Arara participam da cena; sua presença nela incide. Ela se faz

perceptível nos vestígios deixados na floresta, não notados pelos brancos; nos ataques que empreendem ao Posto de Vigilância 1; e na mudança da postura do sertanista Sydney Possuelo, que passa a olhar para a câmera, convocando tanto os brancos que vivem no entorno do acampamento (os funcionários da empresa Cotrijuí) quanto os espectadores do filme a manterem um posicionamento ao lado dos Arara.

Nesses momentos que antecedem o contato em si, a câmera enquadra as reações dos homens brancos. O adensamento da cena se dá nos momentos em que a floresta é enquadrada, pois sabemos que os Arara ali estão mesmo que não seja possível vê-los, e nos momentos em que os funcionários da Funai, sobretudo Sydney Possuelo, dirigem o olhar para a câmera, pelo fato de convocarem o espectador.

Os momentos intensos identificados no primeiro contato, ou na iminência dele, nos apresentam inúmeros equívocos. Como vimos, para Eduardo Viveiros de Castro, o equívoco não é um erro, mas um problema que aponta afirmativamente para uma condição de possibilidade.

O problema que a equipe da Funai e do filme enfrentam ao tentarem estabelecer uma relação com os Arara não passa exatamente pela dificuldade de comunicação decorrente, por exemplo, do desconhecimento da língua. O principal problema é a diferença entre os mundos que estão em questão na situação do contato, o que não se resolve apenas pela via da tradução (ao menos, da tradução tal como a concebemos habitualmente).

Como lembra Viveiros de Castro, o que se altera na passagem entre uma espécie de sujeito e outra não são os conceitos, mas é o correlato objetivo ao qual os conceitos se ligam, daí a pertinência do equívoco. No caso do filme, o equívoco surge como aquilo que permite tornar visível a relação entre perspectivas diferentes, os mundos que entram em determinada relação.

Enquanto os brancos lidam com os indígenas via documentos, relatórios, mapas e presentes, ou seja, de uma forma institucional, o que os indígenas oferecem de volta são estrepes, flechas e presentes descartados. Enquanto os brancos parecem querer mostrar (e o filme é uma das formas de mostrar) e lidam com o visível (com aquilo que eles conseguem ver), os indígenas se escondem e lidam com um mundo no qual o invisível também existe e é determinante. Tonacci lida com essa diferença entre mundos ao invés de apagá-la ou mesmo de tentar controlá-la.

Contato e reciprocidade

A parte inacabada de *Os Arara*, ou seja, o terceiro episódio não montado[9] que não foi levado ao ar pela TV Bandeirantes, mostra exatamente o primeiro contato da equipe da Funai (e da equipe do filme) com os Arara, momento intenso por excelência. Como se trata de um material que não foi montado, meus comentários estarão direcionados para a forma como se constitui a cena intensa do contato, o que é um traço distintivo da análise realizada agora em relação ao restante do material.

A primeira cena do contato inicia-se com a aproximação dos Arara, que saem de um ponto cego dentro da mata (do extracampo) e chegam até uma clareira, onde transcorre o encontro. São os Arara que se aproximam fisicamente da equipe. A câmera de Tonacci faz um *zoom in* na tentativa de trazê-los para perto, mas assim que eles se aproximam ele faz um *zoom out*, recuperando novamente a distância elidida.

O primeiro contato transcorre num local que ainda não são as aldeias dos Arara. Tonacci conta[10] que durante esse primeiro encontro apenas alguns daqueles que se supunham integrarem o grupo apareceram, o que os levava a crer que os outros cercavam a equipe a poucos metros dali. A situação de tensão, de medo, de suspeita em relação a um possível ataque ainda era grande.

A primeira coisa que fazem ao se aproximar dos brancos é atuar sobre seus corpos e sobre os equipamentos de filmagem. Eles usam as mãos para tatear os corpos dos brancos, cabelos, barbas, e também para tatear seus artefatos: câmeras fotográficas, gravadores e a própria câmera que filma.

Na impossibilidade de estabelecer uma comunicação verbal e de conservar um lugar de observação protegido, Tonacci também usa a câmera para "tatear" os corpos dos indígenas. Além disso, o cineasta intensifica algo que já vinha sendo esboçado desde o início da série: coloca a si mesmo e os corpos da equipe em cena, filmando as relações desses corpos com os corpos indígenas, cujos

---

9 O material bruto, não montado, de *Os Arara* constitui-se de cerca de 4 horas de filmagens.

10 O cineasta fez esse relato em 2011, durante o XV Encontro Internacional da Socine (UFRJ), numa conversa após a exibição do terceiro episódio de *Os Arara*, na abertura do Seminário Temático Cinema, Estética e Política. Nessa ocasião, Tonacci permitiu que fosse copiado *Os Arara*. Bráulio de Britto Neves, a quem agradeço, fez então uma cópia desse material durante a apresentação de Tonacci na Socine, por meio da qual iniciei a pesquisa.

desdobramentos também são mostrados no interior da própria cena. Nesses termos, o encontro se efetiva, tornando visível a invisibilidade dos índios no contexto mais amplo da sociedade brasileira e expondo os termos da relação posta em cena.

No comentário que faz sobre o romance *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier, Gilles Deleuze vai dizer que outrem introduz o signo do não percebido naquilo que eu percebo, fazendo com que eu tenha que perceber o que não percebo como perceptível a outrem.

> Outrem é para nós um poderoso fator de distração, não apenas porque nos perturba constantemente e nos arranca ao pensamento atual, mais ainda porque a simples possibilidade do seu aparecimento lança um vago luar sobre um universo de objetos situados à margem da nossa atenção, mas capaz a todo o momento de se lhe tornar o centro. (DELEUZE, 1991, p. 230)

Numa nota de rodapé, Deleuze observa ainda que o que ele chama de "outrem" como estrutura perceptiva vem antes do olhar. "Parece que a estrutura outrem precede o olhar: este marca antes o instante em que alguém vem preencher a estrutura; o olhar não faz mais do que efetuar, atualizar uma estrutura que deve ser definida independentemente." (DELEUZE, 1991, p. 236)

Talvez seja essa defasagem entre a percepção da presença do outro e o olhar que faça das imagens de primeiro contato imagens desregradas, que parecem constituídas por certo atraso em relação ao que transcorre na cena. Como o olhar não mais protege quem olha nem consegue de fato expor quem é olhado, subsiste a busca tátil, a exploração material do corpo do outro (de parte a parte) e da câmera. Logo no primeiro momento do contato, um dos sujeitos filmados aproxima-se excessivamente do equipamento, olhando para dentro da objetiva como se quisesse enxergar do outro lado. Nesse gesto, rompe a distância que protege o olhar de quem filma e apela para o sentido do tato.

Em *Os Arara* não apenas a câmera está ao alcance de quem filma, é tateada por ele, mas também os corpos estão ao alcance uns dos outros, podendo ser tocados. Eis uma situação muito distinta da situação anterior, narrada nos

dois primeiros episódios, nos quais os índios não são enquadrados e imprimem à distância, do extracampo, uma tensão sobre os corpos dos brancos e sobre a cena. Além de pensar o extracampo, onde muitas vezes reside o equívoco – os brancos não viram os estrepes na mata, tiveram seus presentes rejeitados, foram surpreendidos pelas flechas que atingiram os funcionários no acampamento – é preciso também pensar o intocável, aquilo que não se pode tocar em *Os Arara*.

Pensar sobre o extracampo é pensar o regime do visível. Em filmes como *Os Arara* o extracampo é fundamental porque nele reside um outro mundo. Mas também é preciso pensar para além do regime do visível em algo como o regime do tato ou do contato. Nesse caso, a câmera tem existência material, ela parece tocar os corpos dos sujeitos filmados assim como ela é também tocada por eles. São os corpos que dirigem a cena e não mais apenas o olhar, o que desregra a *mise-en-scène* do filme. A partir do atrito que surge entre corpos e câmera emerge o que há de intocável: seja ele a alma (SERRES, 2001) ou a própria imagem. Se os equívocos são tornados aparentes a partir do visível e do invisível que lhe é correlato, é através do tato (contato dos corpos entre eles e dos corpos com a câmera) que se alcança o intocável, algo que o trabalho de Andrea Tonacci consegue tanger.

Fotograma 191 a 197 – Cenas do primeiro contato com os Arara

191

ARARAS
dir:Andrea Tonacci
material bruto

192

ARARAS
dir:Andrea Tonacci
material bruto

193

ARARAS
dir:Andrea Tonacci
material bruto

194

195

196

197

Fonte: *Frames* do material bruto de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

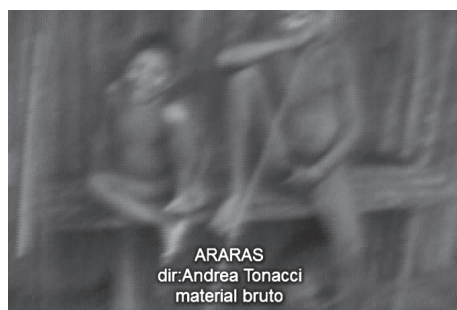
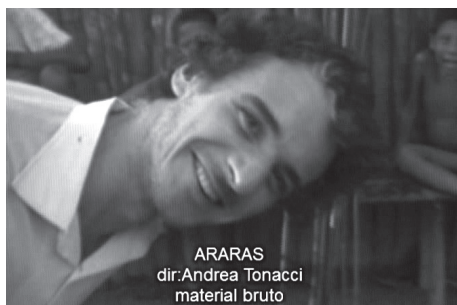
No primeiro contato, próximo ao Posto de Vigilância 1, a iminência de um possível ataque ainda era grande. Na medida em que reencontram os indígenas já em suas aldeias, a situação é diferente, tanto que, nesse momento, o funcionário da Funai, atingido pelas flechas, mostra aos Arara suas cicatrizes, que são tocadas por eles. O funcionário da Funai ainda diz ironicamente: "Perdeu a taquarada", numa referência ao fato de ter sobrevivido ao ataque.

A distância de onde o grupo observava os brancos é dissolvida e agora ambos estão enquadrados e ao alcance uns dos outros. A tensão vai se desfazendo. As armas, agora abaixadas, são enquadradas. A câmera não se resguarda atrás de uma distância de segurança. Ela está presente, faz parte da cena, é tocada e procurada pelos olhares. A passagem entre os mundos está aberta, ainda que o equívoco permaneça como elemento fundante.

A partir do momento em que a equipe da Funai e do filme passa a frequentar a aldeia, a relação tátil com os equipamentos muda. Não se trata mais de uma exploração inicial. Há uma tentativa da parte da equipe de Tonacci e da Funai de promover a aproximação dos sujeitos filmados com os equipamentos, mostrando para eles como funcionam a câmera e o gravador. Eles mostram fotografias e tentam explicar o que está acontecendo quando a câmera filma, em meio aos demais acontecimentos cotidianos da aldeia.

Numa dessas situações, Tonacci deixa sua posição, sai detrás da câmera e mostra com o seu corpo a circunstância da filmagem, movendo-se para a frente da câmera.

Fotogramas 198 a 200 – A reciprocidade da cena entre Tonacci e os Arara

198

200

Fonte: *Frames* do material bruto de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

Num trecho também filmado após o primeiro contato, dentro da aldeia, Tonacci coloca o microfone e a câmera no chão. O diretor faz um movimento com o corpo indicando que está entrando em cena. Em seguida, sai de cena e entra novamente. É possível perceber que ele usa o próprio corpo para "conduzir" a cena do interior dela, que parece agora estar sendo filmada por um Arara. Tonacci muda seu corpo de lugar, dirige a câmera, evidencia o enquadramento.

Usando a movimentação de seu próprio corpo e a relação de seu corpo com a câmera e com o microfone, o cineasta explicita a operação cinematográfica: como se constitui a cena. Ao fazer isso, mostra a abertura que há, a passagem que sempre existe, entre a posição de quem filma e de quem é filmado, e, finalmente, evidencia o fato dessas posições estarem relacionadas.

César Guimarães afirma que, neste material bruto, Tonacci não reitera os códigos de reconhecimento entre quem filma e quem é filmado, habituais em situações de primeiro contato, numa "*mise-en-scène* que destoa radicalmente das iconografias dominantes e oficiais – patrocinadas pelos órgãos do Estado – sobre o contato entre índios e brancos." (GUIMARÃES, 2012, p. 56) Atento à relação

entre quem filma e quem é filmado, e mais exatamente para o enquadramento dos corpos e dos olhares, Guimarães sugere a escrita de uma outra história do contato, que não se restrinja à captura, à troca, ao reconhecimento e à aparição, mas em que estejam em cena também a resistência, a negociação, o desconhecimento e o desaparecimento.

Comentando as cenas em que Tonacci interage com os índios usando a câmera, ele diz: "Momentaneamente o quadro deixou de ser uma fôrma fixa (submetido aos padrões da perspectiva) para se tornar um limiar que se pode atravessar de lado a lado." E, em seguida, completa: "A cena tornou-se, provisoriamente, algo habitável em comum; e a imagem, uma mediadora de trocas." (GUIMARÃES, 2012, p. 65)

Para o autor, o quadro torna-se então um território compartilhável. Aquele que filma não é mais um intruso, mas alguém com quem é possível partilhar algo. A cena se torna um espaço co-habitado e em comum. As coisas trocadas, apesar de não serem inteiramente conhecidas, sustentam o contato. Trata-se, como observou César Guimarães, de fazer do quadro uma "topologia impossível":

> [...] as mulheres e as crianças espiam ao mesmo tempo de dentro e de fora da imagem que as convoca. Isso exige do olhar que filma uma constante busca, ele mesmo descentrado, à deriva, indo de um lado a outro, sem que os olhares dos sujeitos filmados sejam devolvidos em um feixe unívoco de sentido. Desencontrados, não-coincidentes, os olhares são solicitados por múltiplos motivos, no interior e no fora de campo. (GUIMARÃES, 2012, p. 68)

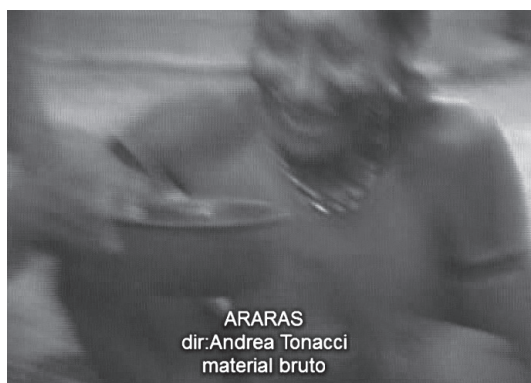
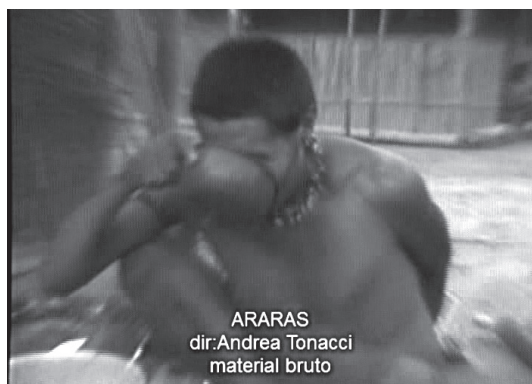
Além da partilha da situação da filmagem, em princípio estranha ao grupo, o filme registra outra partilha, interna ao grupo, na qual se acompanham os protocolos de distribuição das bebidas e alimentos. Assim como na caça, que nunca é realizada por uma só pessoa, a alimentação é servida com a participação de todos, instaurando uma rede de reciprocidade entre os vários integrantes do grupo. Márnio Teixeira-Pinto (1997, p. 90) descreve da seguinte maneira a situação da caçada:

> Entre estes 'parceiros de caça' (ditos *ibirinda*, literalmente 'outro') vigora uma relação de extrema cooperação e solidariedade. Quem

mata a caça, por exemplo, deve dá-la ao parceiro para que carregue; ao chegar ao destino, quem matou escolhe o modo como a carne deverá ser preparada pelo parceiro que a carregou. Como nestas duplas raramente apenas um tem sucesso na caça, ambos fazem de forma cruzada aquilo que poderiam fazer por conta própria, matar, carregar, preparar. Mas um imperativo maior parece se contrapor à aparentemente singela possibilidade de que algo plenamente realizável individualmente seja de fato realizado de forma independente: um imperativo de complementaridade, uma ética da solidariedade e da cooperação, junta de modo inabalável aqueles que se envolvem na caça. Como se verá adiante, esta não é a única parceria formal, nem a instância exclusiva onde uma ética da solidariedade e de cooperação envolve os modos de interação.

Da forma como a dupla de caçadores atua conjuntamente, "um único animal morto produz, ou induz, a um sem-número de relações de gentileza e solidariedade." (TEIXEIRA-PINTO, 1997, p. 328) O mesmo vale para a partilha da comida e bebida. Tonacci filma algumas das situações de partilha dos alimentos, evidenciando-se o vínculo que se estabelece entre as partes: atrás da câmera, o diretor é ele também convocado a participar da partilha.

Fotogramas 201 a 204 – A partilha dos alimentos

201

Fonte: *Frames* do material bruto de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

As imagens do contato sugerem que o filme e a equipe da Funai foram atraídos para o interior da sociabilidade Arara. Márnio Teixeira-Pinto (1997, p. 322) observa que a história do contato com os brancos foi, de fato, uma “atração” – mas num sentido inverso ao que se costuma dar ao termo: a “atração” se deu para o interior do centro simbólico do próprio *socius* Arara. Nesse sentido, do primeiro episódio ao terceiro não montado, a série evidencia essa mudança de estatuto e de posicionamento do branco e, por outro lado, a alteração da cena, que se faz sentir, ocorre pela reciprocidade entre os envolvidos na situação de filmagem.

Em duas situações diferentes, Tonacci acompanhará os Arara até a cidade de Altamira. Na primeira sequência, ele filma uma criança Arara que fora encontrada por um homem branco após o extermínio de sua família. A criança foi entregue a uma professora de nome Rita, que a criaria em Altamira. Tonacci entrevista Rita, tendo a criança ao colo. Em alguns momentos, ela sorri e em outros chora exasperadamente. Ficamos sabendo que a ela foi dado o nome de Fênix, porque sobreviveu das cinzas, tendo sido salva por muito pouco. Talvez pelo choro, pelo fato da criança não se manifestar em momento algum verbalmente, a não ser para pedir água (*baru*, em língua Arara), a experiência da criança, única sobrevivente entre seus parentes, permanece como mais uma zona de opacidade. Nesse sentido, ainda que em contexto totalmente outro, a experiência do Avá-Guajá Carapiru, em *Serras da desordem*, dará prosseguimento a essa experiência, tão singular e, ao mesmo tempo, universal, como sugeriu César Guimarães (2012, p. 136) em entrevista ao cineasta: “é como se ele voltasse desse encontro avassalador.” Tonacci responde afirmativamente: “Carapiru podia ser um deles. A história continua”, (TONACCI, 2012, p. 136) apontando, mais uma vez, para o inacabamento da história, que coincide com o inacabamento da narrativa.

A segunda situação filmada em Altamira nos coloca diante de outra zona de opacidade: Tonacci acompanha a primeira visita do ancião Piput e de sua família à cidade. Eles foram vestidos com roupas de brancos e acompanhados até Altamira. Tonacci registrou uma incursão que fizeram à feira e depois uma ida ao mirante, onde é possível se ter uma visão panorâmica da cidade.

Fotogramas 205 a 207 – Piput e seus parentes são levados a Altamira:
eles queriam conhecer a aldeia dos brancos

Fonte: *Frames* do material bruto de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-).

A montagem de *Os Arara* não foi concluída. O inacabamento do filme aponta para uma questão que permanece em suspenso, sem uma solução. A opção do cineasta de não montar o material está relacionada não apenas à quebra de contrato com a TV Bandeirantes, mas também à natureza do "contrato" que o filme acabou por fazer com os Arara e que envolve fortemente a sociabilidade deles. Ao que parece, esse contrato permitiu ao cineasta tocar as zonas de opacidade,

expor as lacunas, os limites do cinema frente à situação – equívoca e reversa – do encontro interétnico.

Um tríptico

Em *Francis Bacon: Lógica da sensação*, Gilles Deleuze dedica um capítulo a responder à pergunta: "O que é um tríptico?". Sua hipótese: "Haveria uma ordem nos trípticos, e essa ordem consistiria na distribuição de três ritmos fundamentais, dos quais um seria como que a testemunha ou a medida dos outros dois." (DELEUZE, 2007, p. 79)

Em pintura, um tríptico é um quadro formado por três painéis que se relacionam. Podemos imaginar o movimento extenso de *Os Arara* como um tríptico, no sentido de que se trata de uma série composta por três episódios contíguos, coextensos, entretanto heterogêneos. Essa é uma forma de se elaborar as relações que se estabelecem entre os episódios, para além da análise de cada um em separado.

Entre os três episódios da série, há uma diferença sugerindo que algo acontece para além da linearidade narrativa de um filme. Nessa diferença de nível entre um episódio e outro se localiza, talvez, o potencial narrativo do filme de Tonacci.

Tal como observa Deleuze em relação ao tríptico, é como se houvesse uma distância muito grande entre cada um dos painéis, mas, ao mesmo tempo, eles estão ligados.

> É um imenso espaço-tempo que reúne todas as coisas, mas introduzindo entre elas as distâncias de um Saara, os séculos de um Aion: o tríptico e seus painéis separados. O tríptico, neste sentido, é uma maneira de ultrapassar a pintura de cavalete: os três quadros permanecem separados, mas não estão mais isolados; a moldura ou as bordas de um quadro remetem não mais à unidade limitadora de cada um, mas à unidade distributiva dos três. (DELEUZE, 2007, p. 90)

No filme de Tonacci, observa-se a distância entre os episódios, mas ao se relacionarem, eles ampliam o sentido um do outro justamente por suas diferenças. A heterogeneidade formal do filme como um todo, de algum modo, revela

as diferenças que perpassam os diversos níveis em que o primeiro contato e a relação com o outro se dão e se deixam inscrever. O primeiro episódio apresenta, no nível da informação, a conjuntura vivenciada pelos Arara na sua relação com as instituições, a partir do uso de depoimentos, da narração em voz *over*, do recurso ao material de arquivo (fotografias, matérias de jornal, relatórios e mapas) e de planos gerais e imagens aéreas do seu território. Nesse momento a cena é constituída a partir da tentativa de relacionar os corpos dos brancos com os documentos, mapas e relatórios. Os Arara habitam o extenso extracampo – a floresta onde eles estão abrigados apesar de não serem vistos.

O segundo episódio de *Os Arara* seria uma espécie de interpelação, uma convocação ao posicionamento do espectador em relação à situação vivenciada pelo grupo. O mundo dos homens brancos e o mundo dos Arara ainda são tomados como estáveis, ainda que conflituosos, contrastantes ou contraditórios. Isso é feito a partir de interpelações, depoimentos dirigidos diretamente para a câmera, tendo Possuelo como mobilizador da cena. Ainda no segundo episódio, os indícios da presença indígena tornam-se mais contundentes (os estrepes, as flechas, os presentes descartados), apesar deles permanecerem no extracampo.

O terceiro episódio é a medida do encontro com o outro, naquilo que tem de imponderável, desregrado e, ao mesmo tempo, de reversível. Mais do que um regime do visível, estamos diante de um tatear, em situação limiar.

Mas como essas várias instâncias do filme se relacionam sob a forma de um tríptico? Como é que a experiência de ver cada um dos episódios modifica, ressignifica o outro episódio visto? Afinal, é essa a questão que Deleuze endereça aos trípticos: ver um dos painéis modifica a forma de ver os outros.

Se tomo o filme composto sob a forma dos três episódios, cada um dando sequência ao outro – o que me parece ser o objetivo de uma série –, seria preciso nos perguntar: como fica o todo do filme a partir do momento em que os episódios não se encerram em si próprios, numa moldura claramente definida, mas se abrem uns aos outros, numa unidade distributiva?

Como fica a paisagem da região Amazônica, as ordens do Estado depois do ataque dos indígenas que acontece entre o primeiro e o segundo episódios? Parece-me que tanto a paisagem quanto os procedimentos da política lidam com a ausência do indígena, mantido no extracampo, entretanto não conseguem escondê-los por muito tempo, visto que sua ausência se faz presente, ainda que sob a forma do temor que nitidamente impõem.

Do segundo para o terceiro episódio, o que se passa? A ausência dos indígenas acaba por se tornar presença em cena. Entretanto, essa presença, apesar de toda a sua intensidade ou justamente por ela, acaba não solucionando as questões que estão postas nos dois primeiros episódios, tal como espera o discurso institucional. A presença dos indígenas simplesmente interrompe o discurso, cessa a argumentação, expondo, no lugar, algo de outra natureza, algo, como vimos, da ordem do tato, da escuta e da reciprocidade.

Apesar de "atraídos" pela Frente de Atração, os Arara não parecem ter sido capturados. A questão da construção da Transamazônica, dividindo o território ao meio, que seria o mote do primeiro contato, acaba nem sendo abordada nesse primeiro encontro. Como reconfigurar a argumentação que é feita em prol dos índios a partir da presença deles? Como lidar com esse fato concreto? Os índios existem. Então, como lidar com o mundo que eles descrevem? Como relacionar o nosso mundo com o deles? Essas são algumas das questões que o filme não se propõe responder, mas deixa em aberto a partir do seu inacabamento.

Sua forma inacabada é, portanto, mais uma maneira de conservar a potência de uma interrogação sobre questões que estão longe de serem solucionadas. O material não montado dos *Arara* ultrapassa claramente a moldura, modificando a forma do filme como um todo. Nesse caso, o inacabamento me parece sugerir uma boa dimensão para o tamanho do problema que o filme esboça.

Em seu movimento extenso, a série apresenta três estágios do contato entre homens brancos e indígenas, estágios esses que se inter-relacionam. No primeiro estágio, os índios estão no extracampo. No segundo, tensionam a cena a partir de seus vestígios. No terceiro, o contato se efetiva. Entretanto, justamente porque se trata de um material inacabado, o filme não apresenta elaboração ou conclusão sobre o contato. Ele expõe seus termos e parece interrogar a todo tempo: como se aproximar do outro? Como enquadrá-lo? Como fazer do cinema uma experiência que envolva o vínculo e a reciprocidade ao invés da captura e da assimetria?

Ao que parece, acontece no nível narrativo, no movimento extenso do filme, algo que haveria acontecido também no nível da cena em seus momentos intensos. Se a cena se fende pela experiência de reversibilidade do contato, a narrativa se torna distributiva e cada episódio parece se abrir ao outro, sem uma moldura que os separe. Em *Os Arara*, a articulação entre movimento extenso

e momento intenso aponta para o inacabamento do filme como uma questão dirigida ao contato.

Tal como já acontecia em *Bang bang*, o objetivo de Tonacci não parece ser avançar, mas exatamente expor o conflito, expor a impossibilidade de sintetizar, de colocar um ponto final, de alcançar uma finalidade. E, por outro lado, a necessidade de seguir adiante, experimentando aquilo que é singular em cada processo, atento aos "termos da conversa".

Serras da desordem: acolher aquele que sobrevive

O desejo de fazer um filme com o índio Avá-Guajá Carapiru surgiu ainda em 1993, em meio a um diálogo que Andrea Tonacci estabeleceu com o sertanista Sydney Possuelo, que, naquela época, almejava editar um livro de memórias. Os dois se encontraram algumas vezes em um parque em Brasília. Tonacci gravava as conversas, transcrevia-as e retornava para Possuelo como forma de subsidiar a edição do livro. Até que, em certa altura, o sertanista lhe contou a história de Carapiru.

Sobrevivente de um massacre empreendido por fazendeiros à sua aldeia, Carapiru passou dez anos vivendo em uma comunidade, em Santa Luzia, no interior da Bahia, que o adotou. Ao tomar conhecimento da existência de Carapiru, Possuelo foi ao seu encontro, levou-o para Brasília com o intuito de identificar sua etnia e devolvê-lo ao convívio com seus parentes. Coincidentemente, descobre-se, por meio de uma cicatriz nas costas de Carapiru, que o tradutor convidado para intermediar o encontro era seu filho.

Em um segundo momento, Tonacci chegou a gravar Possuelo contando essa história, material que foi aproveitado na montagem de *Serras da desordem*. Além do fato da história de Carapiru ter afetado Tonacci, ela seria uma motivação muito sugestiva para deflagrar o processo de um filme. *Serras da desordem* é, ele também, um filme-processo.

O primeiro traço visível do processo na forma do filme é a articulação entre tempos distintos, realizada por meio de vários procedimentos. O primeiro a que somos apresentados pelo filme é a reencenação. No trecho introdutório do filme, o índio Carapiru e seus parentes reencenam o cotidiano e a forma de vida Avá-Guajá anterior ao episódio do massacre dos fazendeiros. Ismail Xavier (2008,

p. 11) identifica nessa sequência que abre o filme, em parte, a referência a Robert Flaherty. Assim como o documentarista norte-americano, Tonacci parte da adesão dos sujeitos filmados ao filme para reencenar sua forma de vida. Entretanto, aqui a reencenação dispensa a "moldura explicativa", (XAVIER, 2008) da qual certamente Flaherty não abriria mão.

Em *Serras da desordem* não sabemos onde estamos, quem são os sujeitos filmados e que história é aquela que reconstituem para o filme. Tonacci apenas sugere se tratar de uma reencenação, dada a oscilação entre as formas de tratamento da imagem, mostrando, por exemplo, que o preto e branco é uma opção estilística que faz referência ao passado, sem, contudo, significar um dado da materialidade do "arquivo". Do preto e branco, passamos às cores e voltamos ao preto e branco.

Após os fazendeiros invadirem as terras indígenas dos Avá-Guajá e matarem seus habitantes com armas de fogo, Carapiru sobrevive e inicia uma fuga pelas estradas do Brasil. A errância é também encenada. Depois dessa descrição, a narrativa passa a conectar momentos históricos distintos através da montagem, sem, contudo, incorrer em tentativa sistemática de historicização. As imagens são usadas para indicar um movimento, que se identifica com o progresso, com a modernização do país. Indica também o tempo transcorrido em que Carapiru permaneceu apartado de seus parentes. Esse movimento envolve a construção de estradas, hidrelétricas, a mineração e a exploração de madeira, a política e os traços de uma "identidade" nacional.

O fluxo de imagens recicladas é introduzido no filme a partir do momento em que um trem – símbolo do progresso tecnológico e do progresso civilizatório, mas também do nascimento do cinema, como observou Luís Alberto Rocha Melo[11] – atravessa uma placa do Governo Federal de reserva indígena, como se estivesse invadindo o território.

Em dois momentos de sua análise de *Serras da desordem* (2006), Ismail Xavier (2008) retoma a processualidade já antecipada em *Bang bang*. No primeiro, ressalta o uso do procedimento da colagem para fazer coexistir no filme, sem apaziguamento, elementos heterogêneos.

---

11 Para Luís Alberto Rocha Melo (2008, p. 30), "a identificação entre ambos [avanço civilizatório e cinema] ultrapassa o aspecto puramente icônico: movimento, velocidade e predomínio da perspectiva são valores ideológicos intrínsecos à ideia de modernidade que os dois inventos tiveram a intenção de traduzir."

> O filme rabisca um leque de ações que nos afastam do personagem [Carapiru]. Este vai retornar, mas não antes de longo intervalo preenchido por interrogações e re-leituras bem próprias ao cinema-processo de Tonacci. Flaherty sai de cena e dá lugar a uma colagem de fragmentos da história do documentário e gêneros correlatos (docudrama, cinema conceitual, evocação irônica de retóricas da publicidade e da reportagem, cinema-verdade). A mistura de estilos, a alternância de espaços e a ausência de coordenadas convidam a um diálogo entre filme e espectador que desafia, desconcerta, criando aquele senso de deriva já presente desde *Bang bang* (1970). (XAVIER, 2008, p. 12)

A adoção do procedimento da colagem envolvendo cenas heterogêneas vai, portanto, afastar o filme de um discurso bem acabado, orgânico ou conclusivo. Desse modo, o que o autor observa é a convocação do espectador que terá que transitar por uma zona limiar, de incerteza e instabilidade.

> O jogo de interrupções, o vai-e-vem de Tonacci nos convida a viver a instabilidade das imagens, a indecisão. Mesmo quando o quebra-cabeça começa a se resolver no nível pragmático da biografia [de Carapiru], a poeira já levantada em seu cinema-processo acentua até o fim o campo das incertezas, o que há de lacunar, intersticial, na cena visível. (XAVIER, 2008, p. 18)

Em contraposição aos procedimentos da reencenação e da colagem de fragmentos empreendida na montagem, Tonacci investe, em algumas passagens, no tempo da espera, da expectativa, na iminência de algo que possa acontecer; investe também na solidão do protagonista. A câmera enquadra os pequenos gestos, os corpos isolados e nem sempre há, de fato, ações decisivas ou significativas para o fluxo narrativo. É em meio a essa temporalização estratificada, composta seja pelas estratégias de reencenação, pela colagem e também pelos planos vazios, que os encontros acontecem no filme.

Em momento algum, Tonacci impõe uma interpretação acerca da experiência de Carapiru, que mantém sua opacidade, seu enigma, durante todo o filme. Sabemos que ele tem consciência sobre a realização do filme e que quis participar dessa experiência por vontade própria. Os indícios dessa adesão ao filme são,

por exemplo, a própria reencenação do início, que não seria possível se ele não se engajasse no filme.

Mesmo que existam encontros em cena, Tonacci afasta do filme qualquer possibilidade de solução para as inúmeras questões que a existência de Carapiru nos coloca: desde o fato dele ter sobrevivido, ter vivido afastado de seus parentes, ter retornado depois de um extenso período à aldeia. Na forma como Carapiru é filmado, ele parece não ter sido compreendido nem pela comunidade onde viveu no interior da Bahia, nem pelos seus parentes, muito menos por nós, espectadores.

> Carapiru não fala português e Tonacci, por seu lado, não o entrevista. Tem a lucidez de não perguntar o que aconteceu, o que fez e o que pensa dos anos de exílio, zona radical de silêncio. Não tenta decifrá-lo, não traz seu relato; apenas a sua presença consentida como ator da reencenação de seu passado, corpo a articular dois tempos: o de sua presença diante da câmera (é a data da filmagem que vale) e o das ações anteriores que a encenação representa, quando viveu a violência, a solidão, o reencontro com os brancos. (XAVIER, 2008, p. 15-16)

Por seu turno, o problema da impossibilidade de traduzir a experiência de Carapiru não se resolve quando ele retorna à aldeia. Nesse sentido, Carapiru parece não conseguir retomar seu lugar de origem, sua identidade como Avá-Guajá. Como observou Ivone Margulies (2012, p. 87):

> Aparentemente implausível (afinal de contas, ele está de volta ao seu grupo), o enquadramento seletivo de Tonacci da semiquarentena de Carapiru – comendo e mantendo-se separado dos outros nas ocasiões sociais – complementa uma imagem de a-filiação congruente com a trajetória pessoal de Carapiru e com a histórica, que reproduz o trauma multissecular dos índios.

Nesse sentido, a autora vai dizer que Carapiru, "sua presença nua e desajeitada", (2012, p. 89) é fundamental para a figuração das histórias nacionais de exclusão e permite a Tonacci (2012, p. 80) contar a história que mais precisa ser contada, aquela do "desaparentamento", usando uma palavra de Nancy Bentley ao se referir à obra dos escritores afro-descendentes. Margulies (2012, p. 74)

vai se interessar, portanto, pela maneira como o filme trabalha a ambiguidade fundamental em relação às narrativas de integração, constituindo uma história crítica da Nação a partir do que chamou de "a-filiação". "Ao invés de oferecer a informação que nos daria a ilusão de ver os Guajá tal como eles são ou de nos tornar familiar a Carapiru, Tonacci conserva os dois mundos situados em uma adjacência conciliada e negociada." (MARGULIES, 2012, p. 80)

Interessante, nesse aspecto, contrapor o que faz a matéria jornalística realizada pela repórter Délia Ortiz, que acompanha o retorno de Carapiru para sua aldeia. Ela explica o evento (ou seria melhor dizer que faz do retorno de Carapiru à aldeia um evento midiático), fala da expectativa do encontro e afirma para o espectador que Carapiru "tem uma certeza": "é aqui que ele quer ficar, com gente que fala a mesma língua e gosta das mesmas coisas".

Entretanto, ao que parece, o cinema-processo de Tonacci caminha no sentido contrário, não dá margem a certezas. Investe exatamente sobre a suspeita. "[...] existe uma dinâmica de não aceitação das conclusões ou de cada ponto que tende a se fixar: 'Ah, é isso?', 'Não, vá em frente, não é isso'. Então, isso eu chamaria de processo". (TONACCI, 2012, p. 130)

O acento na processualidade sugere um tipo de experiência de realização no qual o tempo de concretização é alargado – expandido, por vezes bloqueado, interditado, interrompido, desviado – pela interseção entre o fazer do filme e a experiência vivida por aqueles que se relacionam a partir dele. É em meio a essa temporalidade, extensa não por acaso, que as transformações processam e são expressas na forma do filme.

André Brasil (2008, p. 94) ressalta justamente a "transformação mútua" vivenciada a partir da participação no trabalho, tanto dos personagens quanto do diretor:

> Diferentemente da maior parte da produção midiática, contudo, a obra de Tonacci encerra uma processualidade e uma temporalidade nas quais se implicam os personagens e o diretor, em uma experiência de transformação mútua. Trata-se de uma experiência intensa não porque constituída de tempos fortes e acontecimentos extraordinários, mas porque atenta, também e antes de tudo, às pequenas afecções, aos gestos banais, aos silêncios e tempos vazios próprios do cotidiano.

Nesse sentido, a montagem de Cristina Amaral, retoma a sequência introdutória do filme em seu fechamento. Trata-se de uma cena feita no presente das filmagens e que revela o antecampo da introdução do filme. Nessa exposição do antecampo, Carapiru se encontra com Andrea Tonacci e com o fotógrafo (também cineasta) Aloysio Raulino. Nesse momento, as experiências de Carapiru, de Tonacci (e de Raulino) se equivalem. Apesar de não se identificarem, de não pertencerem a uma família, a um grupo comum, eles estão juntos vivenciando a experiência do filme, eles estão em cena, compartilhando as histórias de suas errâncias e dando continuidade a elas, dando prosseguimento ao mundo, em movimento.

Fotograma 208 – Cena final de *Serras da desordem*: encontro entre Carapiru, Aloysio Raulino e Andrea Tonacci

208

Fonte: *Frame* do filme *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006) / Fotografia: Fernando Coster.

CONCLUSÃO

Após proceder à análise do conjunto dos três filmes que abordam o primeiro contato com índios considerados isolados – *Os últimos isolados* (Adrian Cowell, 1967-1999), *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009) e *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-) – posso concluir que eles são afetados por dois aspectos distintos que os constituem. Estes dois aspectos nos foram sugeridos na lida com as "categorias analíticas" correspondentes aos momentos intensos (a cena do contato) e aos movimentos extensos (a montagem) dos filmes e da consequente articulação entre elas. Portanto, o primeiro dos aspectos incide no nível da cena, sendo prioritariamente cultural/cosmológico. O segundo se manifesta no nível da montagem, mostrando-se afeito aos processos históricos. Ambos estão relacionados, como se a cultura fosse atravessada pela história e a história desviada, deslocada pelos encontros culturais por meio dos processos de realização dos filmes.

Sobre o primeiro aspecto, sua evidência faz-se notar na cena do contato sob a forma iminente do equívoco entre mundos diferentes. Nesse sentido, a cena não apenas promove a aproximação entre os dois mundos (o que envolveria

acreditar na possibilidade de empreender uma tradução direta entre eles), mas, dialógica, aponta para o equívoco entre eles e indica um jogo em constante negociação entre os modos de se aproximar, conhecer e ver de um e outro grupo que comparece à situação circunscrita do contato tal como filmado.

Do ponto de vista da experiência sensível, pode-se localizar, na situação de filmagem do contato, a emergência prioritária do regime do tato, da escuta e ainda do invisível (extracampo), sentidos que modificam a maneira como a cultura ocidental articula, de forma causal, o ver ao conhecer. Optando por exercitar a aproximação, tocar os objetos e os corpos, atentar-se ao invisível e apurar a escuta; procurando não apenas agir, mas também esperar, não apenas dirigir mas ser conduzido, o cinema parece transformar-se em meio ao encontro em situação de contato. Nesse sentido, cabe ressaltar o caráter singular do encontro interétnico em questão em cada uma das cenas do contato vividas e filmadas pelos cineastas com cada um dos grupos envolvidos.

Do ponto de vista das cosmologias, percebe-se que a cena do contato acontece quando existe uma alteração na maneira de conceber a figura do branco por parte dos indígenas, algo que se encontra relatado nas etnografias dos povos que participam dos filmes aqui analisados. Essa alteração envolve uma modificação na concepção de formação do mundo e uma reconfiguração do lugar do branco em seu interior, com a consequente mudança nas relações entre eles a partir daí. Envolve, como decorrência disso, uma percepção distinta tanto da própria cultura quanto acerca da visualidade ocidental (as formas de lidar com ela e apropriar-se dela, em perspectiva inclusive política de registro e de resgate da memória, e, atualmente, de sobrevivência). Logicamente, essas modificações se desenvolvem, são elaboradas ao longo do tempo, não se resolvendo na emergência da cena do primeiro contato. Nesse sentido, o cinema indígena nos oferece um exemplo avançado do amadurecimento dessa relação.

A percepção dos sujeitos filmados, nesse caso, está intimamente ligada à sua compreensão da feitura do filme, daí a importância das projeções coletivas e da explicitação do processo no interior mesmo da própria cena. São muitas as situações em que os cineastas mostram aos sujeitos filmados o que estão fazendo enquanto estão filmando, oferecendo em muitos momentos a câmera, o microfone, rebobinando o gravador e apertando *play* em cena para que possam ouvir imediatamente o que foi gravado, explicitando a captação do som em cena por meio da oferta dos fones de ouvido para que escutem, oferecendo a objetiva

da câmera, apresentando a operação da tradução a eles, deixando seu lugar no antecampo para mostrar, no interior da própria cena, como a câmera produz a imagem do outro.

Nas cenas do contato nos filmes analisados, por meio do enquadramento cria-se, afinal, um quadro que seria um espaço não antes existente, mas que precisa ser constantemente inventado pela experiência compartilhada do cinema. Torna-se preciso inventar uma outra cena, que possa abrigar o encontro e as interferências de parte a parte ao invés de se constituir sob a forma da exclusão, da dominação, das relações de poder e hierarquia, que configuram o espaço como uma fôrma pré-existente à qual o encontro precisaria se enquadrar. Na cena do contato, é o espaço e o tempo das culturas tal como expressos na cena por meio das relações entre os corpos que filmam e que são filmados, que são desenquadrados.

É desta forma que a cena do contato se torna o registro do nascimento de uma cena. Ao invés de invadir um território, esquadrinhar uma cultura e perscrutar um povo, eles investem em uma tradução possível para a relação que estabelecem com os sujeitos filmados partindo deste grau zero que é o primeiro contato. Assim, eles colocam em questão o próprio processo de tradução (tanto no gesto de filmar quanto no gesto de narrar).

Nesse ponto vale ressaltar algumas preocupações específicas de cada um dos cineastas. Na série de Adrian Cowell, percebe-se a abertura da cena nos momentos de escuta dos testemunhos, concedidos sob a forma de depoimentos daqueles que sobreviveram aos massacres que se sucederam ao contato, e nota-se também o acolhimento da reencenação na qual os sujeitos filmados elaboram a experiência da sobrevivência a partir da proposição do filme. Já no filme de Vincent Carelli, o objetivo é registrar as evidências da existência dos Kanoê e dos Akuntsu para protegê-los na Justiça, o que ressalta o caráter performativo da imagem. Mas o que o filme acaba de fato mostrando é a resistência desses dois grupos ao contato, algo que incide sobre o próprio filme e sobre a experiência do cineasta, expostos que estão ao risco real, identificado concretamente em situação de ataque iminente, sendo que a tentativa de contatar o "índio do buraco" é o momento mais crítico. Dessa forma, o cineasta se torna vulnerável em cena, tão aberto e susceptível aos acontecimentos como os sujeitos que ele filma. No filme de Andrea Tonacci, sobretudo no material bruto, a experiência de encontro radical com a alteridade, assim como os gestos de troca, reciprocidade e reversi-

bilidade, proporcionam a abertura da cena para a possibilidade de trânsito entre o "lado de cá" e o "lado de lá" da câmera. Vislumbra-se ali a possibilidade de oferecer os equipamentos para que o outro filme ele próprio, o que requer um processo mais extenso do que um filme é capaz de oferecer, certamente.

Se o primeiro aspecto que constitui os filmes incide sobre a cena, o segundo, como foi dito, refere-se à montagem. Por se tratar de filmes realizados durante um extenso período, com suspensões e intervalos entre eles, e nos quais a experiência da montagem está distanciada no tempo e no espaço da experiência das filmagens, os cineastas precisam elaborar uma temporalidade que é não apenas a da experiência cultural, equívoca, posta em cena, mas que é também a da experiência histórica. Não se trata exatamente ou estritamente de uma necessidade de historicizar os acontecimentos. Afinal, montar um filme nesses termos não se restringe a "narrar uma aventura vivida". É, mais que isso, expor o fato de que o material filmado esteja inevitavelmente "marcado pela história" a partir do tempo transcorrido.

Aquilo que não foi filmado, tendo permanecido no extracampo, os intervalos entre os momentos de filmagem, as diferenças entre as formas de filmar em um momento e em outro, as alterações perceptíveis no contexto da cena em cada período, tudo isso, quando elaborado pela montagem, aponta, de um modo ou de outro, para a história que atravessa o filme. Nesse sentido, a história envolve tanto a percepção de alterações na cena do filme, sua constituição em momentos diferentes, mas também alterações nas vidas dos sujeitos filmados, que experienciam as transformações (tanto deles próprios quanto do filme e também da história) ao longo do tempo, algo que a montagem permite revelar.

Como foi dito e é preciso ressaltar, ambas as dimensões detectadas (a dimensão cultural/cosmológica e a dimensão histórica) aparecem imbricadas em cada experiência fílmica pesquisada. Nesse sentido, reitero, é como se a cultura fosse atravessada pela história e a história desviada, deslocada pelos encontros culturais, de maneira análoga ao que vemos nesses filmes, onde a cena é atravessada pela narrativa (montagem) e a narrativa é desviada, deslocada pelas equivocações em cena.

Acredito que, apesar de não fazer parte do projeto desses cineastas exatamente contar a história do Brasil (ou, mais transversalmente, contar a história da relação da sociedade nacional com os povos indígenas), eles criam as condições que permitem a existência de uma outra cena e uma outra narratividade para

que essa história seja contada, para que ela deixe suas marcas na experiência de cada filme. Haja vista o fato da história por eles contada não ter como foco apenas a formação do Estado Nacional, mas sim as múltiplas experiências culturais e históricas que se dão ao longo do tempo e que se articulam na composição da escritura dos filmes.

O que o conjunto dos filmes revela é uma história nascente (assim como a cena) em que se percebe justamente a narrativa sendo esboçada com elementos muitas vezes frágeis, residuais, aquilo que restou dos encontros, aquilo que pode ser salvo, com contribuições vindas de ambas as culturas, e não apenas da cultura ocidental (com a qual o cinema em princípio se identifica). Nesse sentido, o movimento notável que essas histórias inscrevem sugere seu inacabamento, sua abertura.

Voltemos novamente aos filmes. Na série de Adrian Cowell a abertura narrativa está identificada na constante retomada dos mesmos temas, sempre reconfigurados a partir da entrada de novos sujeitos em cena. Por isso Cowell retoma filmes já realizados por ele no passado, recriando, a partir deles, outras narrativas (este é o caso tanto de *Fugindo da extinção* quanto de *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*, tal como detalhado nas análises). Seus filmes reafirmam a disposição sempre presente para refilmar, rever, refazer de maneira exaustiva a situação do contato, seus desdobramentos e perspectivas históricas, abrindo a possibilidade recorrente de novas elaborações para os mesmos assuntos – seria essa constante retomada e reelaboração que permitiria avançar na legibilidade do contato e que caracterizaria a história que o filme propõe.

A história em *Corumbiara* é notável em dois movimentos. O primeiro é justamente a necessidade da ação concreta, rápida, ágil e articulada, em curto prazo, no presente próximo à cena (mas ainda assim posterior a ela), tendo em vista que uma catástrofe está sempre por acontecer. Na tentativa de evitá-la, de evitar o extermínio iminente, de contribuir para a sobrevivência, a imagem é uma arma que produz evidência da existência dos índios, algo que, em via inversa, os fazendeiros pretendem apagar. O segundo é o movimento retrospectivo, num gesto de olhar para trás, sempre com vistas a elaborar uma reflexão profunda sobre os procedimentos usados pelo contato e pelo filme, arcando com tudo aquilo que a ele resiste sob a forma de uma autocrítica elaborada na narração em voz *over*. A história é apanhada principalmente em retrospecto, provocada pela situação concreta do presente.

Pelo fato de se tratar de um material inacabado, *Os Arara* não apresenta elaboração ou conclusão sobre o contato, nem, tampouco, um argumento explícito sobre a história. Tonacci investiga suas motivações, expõe seus termos, assume um posicionamento favorável aos Arara, nos dois primeiros episódios, mas quando o contato se efetiva o filme parece se interrogar: como se aproximar do outro? Como enquadrá-lo? Quais os sentidos dessas imagens? O que elas prenunciam? Em relação à história, arrisco a dizer que *Os Arara* propõe uma abertura da história no mesmo gesto em que questiona a narratividade ocidental. Mesmo que inconscientemente, e ainda que não intencionalmente, Tonacci optou por não submeter o material filmado a uma organização narrativa, mantendo o material isento de montagem. Ao tomar essa decisão, Tonacci manteve, quem sabe, o material filmado mais próximo do universo ameríndio, ao mesmo tempo em que manteve formalmente um vínculo extremo com a experiência vivida e filmada. A história a que essa experiência alude seria uma espécie de história bruta, em curso, que resiste a uma elaboração racional, mantendo, contudo, uma latência que sugere o caráter catastrófico do contato. Nesse sentido, é como se o material bruto de *Os Arara* implodisse com a narrativa – com a narrativa midiática, mas também do cinema – afinal o gesto de montagem é, consciente ou inconscientemente, interrompido, suspenso.

Nas decisões de cada um dos cineastas subjaz uma questão em comum: as imagens do contato parecem não coincidir exatamente com a narração possível de ser feita desse evento posteriormente. Em todas as três situações percebe-se a escolha de outros caminhos, outras formas de narrar, nos quais a história possa aparecer de forma complexa, não reduzida a uma perspectiva linear, homogênea e teleológica. Todo o esforço que se faz, cada um ao seu modo, é justamente no sentido de expor o encaminhamento dos eventos (existe uma clara percepção da catástrofe por vir) sem desconsiderar os outros caminhos possíveis, o desejo de que a relação interétnica venha de algum modo alterar o rumo previsível e abrir outras trilhas ainda inexploradas, seja no curso da história (Adrian Cowell), seja no curso dos acontecimentos próximos (Vincent Carelli), seja no âmbito da linguagem (Andrea Tonacci).

Se Cowell encena a catástrofe junto com os sobreviventes para garantir sua legibilidade, para abrir espaço ao testemunho, Vincent tenta a todo custo evitá-la, interfere nos acontecimentos e, sem se descolar de sua militância, reflete sobre eles posteriormente. Tonacci, por sua vez, parece sugerir que mais impor-

tante do que o desfecho da história é a mudança das formas de fazer e se relacionar que a constituem e que incidem sobre a linguagem. Talvez a decisão de sustentar, de manter o inacabamento do filme seja, do ponto de vista formal, a que mais fortemente explicita a relação complexa entre cena e montagem nos filmes em questão. Nesse caso, o inacabamento seria uma forma de fazer com que a montagem (ou a decisão de não montar) acolhesse e projetasse a experiência vivida em toda sua amplitude na forma do filme. E, obviamente, de pensar uma história em que o encontro interétnico, com seus equívocos, seja fundante, custe o que custar às narrativas que venham elaborá-lo.

Ao se situarem num campo tensionado pelo risco do real – a cena do contato – e pela sua elaboração, realizada na montagem, estes filmes acusam, de um lado, o caráter traumático, catastrófico da história, mas também, em contrapartida, evidenciam a existência de outros mundos, outras perspectivas, resistências e sobrevivências. Nessas experiências cinematográficas, responde-se ao chamado de elaboração da história, mas, ao elaborá-la, o que, ao final, é colocado em questão é o próprio modo da elaboração, afinal, "para os parceiros envolvidos no jogo, o fundamental é redefinir os termos da conversa", por isso é preciso expor e colocar em questão o próprio processo.

REFERÊNCIAS

33. Direção: Kiko Goifman. Roteiro: Cláudia Priscilla, Kiko Goifman. Produção: Jurandir Müller. Brasil. 2003. 75'. P&b.

AGAMBEN, Giorgio. Form-of-life. In: AGAMBEN, Giorgio. *Means Without End:* Notes on Politics. Trad. Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2000.

AGUILLAR, Nelson Alfredo. A Câmera dentro do filme. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 168-175, jul./dez. 2012. Artigo publicado originalmente no jornal O Estado de São Paulo, em 1973.

ALBERT, Bruce. *A fumaça do metal*: história e representação do contato entre os Yanomami. In: UNIVERSIDADE DE BRASILIA. Departamento de Antropologia. *Anuário antropológico 89*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami). In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (Org.). *Pacificando o branco*: cosmologias do contato no norte-Amazônico. São Paulo: Ed. Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 239-274.

ALVARENGA, Clarisse. A Câmera e a flecha em Corumbiara. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 118-127, jan./jun. 2012.

ALVARENGA, Clarisse. Os Arara: imagens do contato. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 24-49, jul./dez. 2012.

ALVARENGA, Clarisse; BELISÁRIO, Bernard. O cinema-processo de Vincent Carelli em Corumbiara. In: VEIGA, Roberta; MAIA, Carla; GUIMARÃES, Victor. *Limiar e partilha*: uma experiência com filmes brasileiros. Belo Horizonte: Selo do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2015. v. 4.

ARAÚJO, Mateus. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro. In: SILVA, Mateus Araújo (Org.). *Jean Rouch*: retrospectivas e colóquios no Brasil. Belo Horizonte: Balafon, 2010. p. 47-89.

ARNT, Ricardo. *Panará*: a volta dos índios gigantes. São Paulo: Instituto Socioambiental, 1998.

BAMBA, Mohamed. Jean Rouch: cineasta africanista? *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, 2009.

BANG bang. Direção, Roteiro: Andrea Tonacci. Produção: Luiz Carlos Pires Fernandes. Direção de fotografia: Thiago Veloso. Intérpretes: Paulo César Pereio, Abrahão Farc, José Aurélio Vieira, Ezequias Marques. Brasil. 1971. 80', 35mm, p&b.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. *De dentro da favela*: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena. 289 f. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

BATAILLE sur le grand fleuve (BATALHA no grande rio). Direção, Roteiro, Câmera e Locução: Jean Rouch. Produção: Jean Rouch, Roger Rosfelder. Intérpretes: Damoure Zika, Illo Gaouldel, o chefe Oumarou e os pescadores Sorko de Firgoun, Ayorou e Koutougou. Níger. 1950-1951. 32'55''. Cor.

BELISÁRIO, Bernard. Os lugares do bicho-espírito. In: ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL SOCINE, 17., 2014. São Paulo. *Anais*... São Paulo: Socine, 2014. p. 108-118.

BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismos. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil*: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 111-128.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

BLÁ blá blá. Direção, Produção, Roteiro: Andrea Tonacci. Intérpretes: Paulo Gracindo, Irma Alvarez, Nelson Xavier, Marcelo Pietsh França. Brasil. 35mm. 26'. P&b.

BLACK harvest (Colheita negra). Direção e produção: Bob Connolly, Robin Anderson. Fotografia: Bob Connolly. Montagem: Bob Connolly, Robin Anderson, Ray Thomas. Som: Robin Anderson. Austrália. DVD. 1992. 90`. cor.

BOCA de lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Produção executiva: Thereza Jessouroun. Pordução de campo: Alvarina Souza Silva. Produção: Cecip. Finalização: Iser Vídeo. Rio de Janeiro. Vídeo. 1992. 50'. Cor.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: ADAUTO, Novaes (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

BRASIL, André. Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em Serras da desordem. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, 2008.

BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. *Revista Famecos*. Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 190-198, set./nov. 2010.

BRASIL, André. Performance: entre o vivido e o imaginado. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 20., 2011. Porto Alegre. *Anais*... Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011a. p. 1-16.

BRASIL, André. O Olho do mito: perspectivismo em Histórias de Mawary. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 21., 2011. Juiz de Fora. *Anais*... Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011b.

BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, jan./jun. 2012.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, set./dez. 2013.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Mapa Filmes e Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro. 1964-1984. 35mm. 119'. P&b e cor.

CAIXETA, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, 2008, p. 98-125.

CAIXETA, Ruben. Apresentação. In: RAMOS, Alcida Rita. *Constituições nacionais e povos indígenas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

O CAMINHO do fogo. Direção: Adrian Cowell, Vicente Rios. Produção: Central Independent Television. Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Brasil. 1984. 52'. Cor.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2015.

CARELLI, Vincent. *Crônica de uma oficina de vídeo*. São Paulo: Vídeo nas Aldeias, 1998. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24>. Acesso em: 1º jun. 2015.

CARELLI, Vincent. Moi, un indien. In: CARELLI, Vincent et al. *Um olhar indígena*. Catálogo da mostra Vídeo nas Aldeias. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2004. p. 21-32.

CARELLI, Vincent. *Um outro olhar, uma nova imagem*. 2011. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=33>. Acesso em: 1º jun. 2015.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (Org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: FAPESP: Companhia das Letras: SMC, 1992.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Xamanismo e tradução. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 101-113.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Índios no Brasil*: história, direitos e cidadania. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

CASTRO, Isabel. A auto-reciclagem no documentário: os casos de Cabra e Santiago. In: ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 18., 2014. Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: Unifor, 2014.3

LA CHASSE au lion à l'arc (A CAÇA ao leão com arco). Direção, roteiro e câmera: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. Som: Idrissa Meiga, Moussa Hamidou. Montagem: Josée Matarasso, Dov Hoenig. Intérpretes: Tahirou Koro, Wangari Moussa, Yeya Koro, Bellebia Hamadou, Ausseini Dembo, Sidiki Koro e o aprendiz Alii. Níger, Mali, Burkina Faso. 1958-1965. DVD. 77'25''. Cor, 16 mm.

CHICO MENDES – eu quero viver (CHICO – i want to live). Direção: Adrian Cowell. Fotografia: Vicente Rios. Som: Vanderlei de Castro, Rafael de Carvalho e Nélio Rios. Produção: ATV. Brasil. 1989. 40'. Cor.

CHRONIC du temps sec. Direção: Yves Billon, Patrick Menget e Jean-François Schiano. Produção: Yves Billon. Co-produção: Les Films du Village. Distribuição: Zaradoc. Idioma: Francês. Brasil. DVD. 1984. 70'. Cor.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. *Catálogo do 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, cinema e vídeo*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2001. p. 99-108.

COMOLLI, Jean-Louis. Fim do fora-de-campo. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. *Catálogo do 10º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2006. p. 126-145.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. *Catálogo do 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Trad. Pedro Maciel Guimarães. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010a. p. 294-317.

COMOLLI, Jean-Louis. Imagens de arquivo: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. *Catálogo do 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Trad. Pedro Maciel Guimarães. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010b. p. 318-345.

COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et cadre*: cinéma, éthique, politique. Paris: Éditions Verdier, 2012.

CONNOLLY, Bob. *Making Black Harvest*. Austrália: Australian Broadcasting Corporation, 2005.

CONNOLLY, Bob; ANDERSON, Robin. Primeiro contato. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. *Catálogo do 12º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo.* Trad. Thais Maia e Ana Carvalho. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2008. p. 177-198.

CONTATO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 4. ed. Curitiba: Ed. Positivo; 2009.

CONVERSAS NO MARANHÃO. Direção, produção, fotografia e câmera: Andrea Tonacci. Brasil. 1977-1983. 16mm. 120'. Cor.

COUTINHO, Eduardo et al. *Conversa a cinco*. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>. Acesso em: 1º jun. 2015.

DANEY, Serge. L'écran du fantasme. *Cahiers du cinéma*, n. 236-237, mars/avril, 1972.

DAVI contra Golias – Brasil Caim. Direção e roteiro: Aurélio Michiles. Tradução Yanomami: Bruce Albert. Realização: Programa Povos Indígenas do Brasil, CEDI. Brasil. 1993. 10'. Cor.

DELAVAUD, Gilles. La mise-en-scène documentaire: Flaherty et Vertov metteurs en scène. In: AUMONT, Jacques. *La mise-en-scène*. Bruxelles: Le Boeck Supérieur, 2000. p. 233-250.

DELEUZE, Gilles. Michel Tournier e o mundo sem Outrem. In: TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*. Tradução: Fernanda Botelho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991 [1972]. p. 223-249.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon*: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DESTERRO Guarani. Direção, fotografia: Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli. Idioma: Português. Legendas: Espanhol, Francês, Inglês e Português. Produção: Vídeo nas Aldeias. Brasil. DVD. 2011. 38'. Cor.

DOCUMENTÁRIO. Roteiro e direção: Rogério Sganzerla. Fotografia e câmera: Andrea Tonacci. Intérpretes: Vitor Lotufo, Marcelo Magalhães. Brasil. 1966. 16mm. 11'. P&b.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

A FAMÍLIA de Elizabeth Teixeira. Direção: Eduardo Coutinho. Produção executiva: João Moreira Salles e Maria Carlota Bruno. Brasil. 2014, 65', cor.

FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil*: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 85-110.

A FESTA da moça. Direção, câmera: Vincent Carelli. Edição: Cleiton Capelossi, Antônio Jordão, Valdir Afonso. Produção: Vídeo nas Aldeias. Brasil (Mato Grosso). 1987. 18'. Idiomas: Português, Nambiquara. Legendas: Português, Inglês, Espanhol. DVD. Cor.

FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. In: ARAÚJO, Mateus. *Jean Rouch* – Retrospectivas e colóquios no Brasil. Belo Horizonte: Balafon, 2010. p. 37-39.

FINANCIANDO o desastre Parte 1 – com o colono Renato. Direção e produção: Adrian Cowell. Editor: Chris Christophe. Produtor Associado: Vicente Rios. Produtor Executivo: Roger James. [s.l.]: Central Independent Television p/c MCMLXXXVII. Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Brasil. Cor.

FINANCIANDO o desastre Parte 2 – com José Lutzemberg. Direção e produção: Adrian Cowell. Editor: Chris Christophe. Produtor Associado: Vicente Rios. Produtor Executivo: Roger James. [s.l.]: Central Independent Television p/c MCMLXXXVII. Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Brasil. Cor.

FINANCIANDO o desastre Parte 3 – com Chico Mendes. Direção e produção: Adrian Cowell. Editor: Chris Christophe. Produtor Associado: Vicente Rios. Produtor Executivo: Roger James. [s.l.]: Central Independent Television p/c MCMLXXXVII. Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Brasil. Cor.

FIRST contact (PRIMEIRO contato). Direção e produção: Bob Connolly, Robin Anderson. Austrália. DVD. 1983. 54'. Cor/P&b.

FRANÇA, Lorena. *Rememoração e encenação dos Ikpeng em Pirinop*: meu primeiro contato. 2011. Trabalho de conclusão (Graduação em Antropologia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FRANÇA, Luciana Barroso Costa. *Conversas em torno de Conversas no Maranhão*: etnografia de um filme documentário. 2003. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003. Mimeo.

FRANÇA, Luciana Barroso Costa. *Caminhos cruzados*: parentesco, diferença e movimento entre os Kagwahiva. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro: Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2012.

FRANCE, Claudine de. O comentário improvisado "na imagem" – entrevista com Jean Rouch. In: FRANCE, Claudine de (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Trad.: Marcius Freire. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2000.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Sagas sertanistas*: práticas e representações do campo indigenista no século XX. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

FREIRE, Marcius. Perrault/Rouch: derivas entre o "direto/verdade" e o cinema do vivido. *Revista Significação*, ano 39, n. 38, p. 27-39, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/71137/74112>. Acesso em: 1º jun. 2015.

FREIRE, Marcius. Obra em processo ou processo como obra? In: EDUARDO, Cleber; VALENTE, Eduardo; VIEIRA, João Luiz. *Cinema Brasileiro Anos 2000*: 10 questões. 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/SusaneSantos/Downloads/Debate28-04-SP.pdf>.

FUNAI. Despacho do Presidente. [Publicação do Resumo do Relatório Circunstanciado, Memorial Descritivo, Mapa e Despacho, na conformidade do § 7º do art. 2º do Decreto nº 1.775/96 e outras providências]. *Diário Oficial da União*, Brasília, 27 fev. 2007. Seção 1, p. 114. Disponível em: < https://www.jusbrasil.com.br/diarios/469800/pg-114-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-28-02-2007>. Acesso em: 24 out. 2013.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Trad. Aulyde S. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 44-57.

GALLOIS, Dominique Tilkin. "Nossas falas duas". Discurso político e auto-representação Waiãpi. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (Org.). *Pacificando o branco*: cosmologias do contato no norte-Amazônico. São Paulo: Ed. Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 205-237.

GARNEAU, Michèle. Ser ou não ser o autor de seus documentários. Trad. Anita Leandro. In: ARAÚJO, Juliana; MARIE, Michel (Org.). *Pierre Perrault*: o real e a palavra. Belo Horizonte: Balafon, 2012. p. 77-87.

GERVAISEU, Henri Arraes. Flahety e Rouch: a invenção da tradição. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 74-91, 2009.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GRENARD, Pierre; GRENARD, Françoise. Em busca da aliança impossível. Os Waiãpi do norte e seus brancos (Guiana Francesa). In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (Org.). *Pacificando o branco*: cosmologias do contato no norte-Amazônico. São Paulo: Ed. Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 145-178.

GUIMARÃES, César. Apresentação. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 6-9, jul./dez. 2008.

GUIMARÃES, César. Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de Os Arara. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, jul./dez. p. 50-69, 2012.

HISTÓRIAS DE Mawary. Direção: Ruben Caixeta de Queiroz. Fotografia: Caco Pereira de Souza. Som direto: Nélio Costa. Assistente de direção: Cláudia Mesquita. Montagem: Nélio Costa. Brasil. 2009. 56'. 16mm. Cor.

JAGUAR. Direção, roteiro, câmera e locução: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger (FP) e CFE. Intérpretes: Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaoudel Douma Besso, Amadou Koffo. Idioma: Francês, com comentários improvisados por Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaoudel, Amadou Koffo. Legenda: Português. Níger, Gana, França. 1954-1967. 35mm. 88'32". Cor (Kodachrome).

JOGO de cena. Direção, roteiro: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos por VideoFilmes e Guilherme Cezar Coelho por Matizar. Intérpretes: Aleta Gomes Vieira, Andréa Beltrão, Claudiléa Cerqueira de Lemos, Débora Almeida, Fernanda Torres, Gisele Alves Moura, Jeckie Brown, Lana Guelero, Maria de Fátima Barbosa, Marília Pêra, Marina D´Elia Mary Sheyla e Sarita Houli Brumer. [s.l.]: VideoFilmes, 2007. 107'. Cor.

JOE LEAHY'S Neighbors (VIZINHOS de Joe Leahy). Direção e produção: Bob Connolly e Robin Anderson. [s.l.: s.n.]: 1988. Idioma: inglês. Austrália. 90'. DVD. Cor.

JUÍZO. Direção e roteiro: Maria Augusta Ramos. Produção: Diller Trindade. Elenco adolescente: Alessandro Jardim, Daniele Almeida, Guilherme de Carvalho, Isabela Cristina Durães, Karina Lopes, Marco Aurélio Sant'ana, Wilson dos Santos, Ighor dos Santos Villela, Maicon da Silva Singh. Brasil: Diler, No Foco, 2007. 90'. 35mm. Cor.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LATOUR, Bruno. *Culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru, SP: Edusc, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1997.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LYOTARD, François. *A condição pós-moderna*. 2. ed. Trad. Bragança de MirandaLisboa: Ed. Gradiva, 1989.

LOURDOU, Philippe. O comentário nos filmes etnográficos de Marcel Griaule. In: FRANCE, Claudine de (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Trad. Marcius Freire. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2000.

(MAN OF ARAN). O HOMEM de Aran. Diretor: Robert J. Flaherty. Colaboradores: John Goldman, frances H. Flaherty. Intérpretes: Colman 'Tiger' King, Maggie Dirrane, Michael Dillane, Pat Mullen, Patch 'Red Beard' Ruadh, Patcheen Faherty, Tommy O'Rourke, 'Big Patcheen' Conneely of the West, Stephen Dirrane, Pat McDonough. EUA. 1934. DVD. 80`. P&b.

MACEDO, Valéria. Campo e contracampo: Eduardo Coutinho e a câmera da dura sorte. *Revista Sexta-feira*, São Paulo, ano 2, n. 2, abr. 1998.

MACHADO, Arlindo. Máquina de aprisionar o carom. In: MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.

MARGULIES, Ivone. Reenactment and afiliation in Andrea Tonacci's Serras da desordem. *Cinephile*, Londres, v. 2, n. 7, 2011.

MARGULIES, Ivone. A-filiação em Serras da Desordem. *Devires – Cinema e Humanidades,* Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 70-91, jul./dez. 2012.

A MECÂNICA da floresta. Direção: Adrian Cowell. Produtor: Roger James. Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Brasil. 1984. 26'. Cor.

MENEZES, Paulo. Major Reis e a constituição do Brasil enquanto nação. *Horizonte Antropológico*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100010>. Acesso em: 1º jun. 2015.

MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro. O cinema de Eduardo Coutinho: notas sobre método e variações. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. *Revista Novos estudos – Cebrap*, p. 105-118, mar. 2010,.

MESQUITA, Cláudia. Obra em processo ou processo como obra? In: EDUARDO, Cleber; VALENTE, Eduardo; VIEIRA, João Luiz. *Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões*. 2011. Disponível em: < file:///C:/Users/SusaneSantos/Downloads/Debate28-04-SP%20(1).pdf>.

MESQUITA, Cláudia. A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. *Catálogo do 18º Festival do filme documentário e etnográfico/ Fórum de Antropologia e Cinema*, 2014. p. 215-225.

MILANEZ, Felipe. Os Inimigos de Adrian Cowell. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. *Catálogo do 17º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Fórum de Antropologia e Cinema*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013. p. 318-323.

THE MISSION (A MISSÃO). Direção: Roland Joffé. Produção: Fernando Ghia, David Puttnam. Roteiro: Robert Bolt. Intérpretes: Robert De Niro, Jeremy Irons, Liam Neeson. Edição: Jim Clark. Música: Ennio Morricone. Reino Unido. [s.l.]: Warner Bros. Idioma: Inglês. 1986. 126'. Cor.

MOI, un noir (EU, um negro). Direção, roteiro, câmera e locução: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger (FP). Intérpretes: Oumarou Ganda, Petit Touré, Alassane Maiga, Amadou Demba, Seydou Guede, Karidyo Daoudou, Senhorita Gambi. Costa do Marfim. 1958-1959. 16mm (Kodachrome) ampliado para 35mm (Eastmancolor). DVD. 70'28''. Cor. Legenda em português, com comentários em voz over de Rouch e Oumarou Ganda.

MOKOI TEKOÁ Petei Jeguatá (DUAS ALDEIAS uma caminhada). Direção: Jorge Ramos Morinico, Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega. Edição: Ernesto de Carvalho. Produção: Vídeo nas Aldeias / IPHAN. Idiomas: Português, Guarani. Legendas: Português. Brasil. 2008. 63'. Cor.

MONTANHAS de ouro (MOUNTAINS of gold). Direção: Adrian Cowell. Produção: Central Independent Television PLC. Co-produção: Universidade Católica de Goiás. Produção executiva: Roger James e Vicente Rios. Edição: Terry Twigg. Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Brasil. 1990. 52'. Cor.

NANOOK of the north (NANOOK, o esquimó). Direção, roteiro, produção e fotografia: Robert J. Flaherty. Trilha sonora original: Stanley Silverman. Intérpretes: Allariallak, Allegoo, Cibby Danyla, Cunayou. EUA. 1910-1922. 70'. P&b.

NAS CINZAS da floresta. Direção: Adrian Cowell. Produção: TV Central de Londres. Co-produção: Universidade Católica de Goiás. Adaptação para versão brasileira: Verbo Filmes. Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Brasil, 1990. 52'. Cor.

NA TRILHA dos Uru-Eu-Wau-Wau (THE SEARCH for the kidnappers). Direção: Adrian Cowell e Vicente Rios. Produção: Central Independent Television. Adaptação para versão brasileira: Verbo Filmes. Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Brasil. 1990. 52'. Cor.

NUIT et brouillard (NOITE e neblina). Direção: Alain Resnais. Roteiro: Chris Marker, Jean Cayrol. Produção: Philippe Lifchitz, Anatole Dauman, Samy Halfon. Produtora: Argos Films. Trilha sonora: Hanns Eisler. França. 1955. 32'. P&b/cor.

OLHO por olho. Direção, roteiro, fotografia, câmera, produção: Andrea Tonacci. Brasil. 1965. 18'. P&b.

PACIFIC. Direção: Marcelo Pedroso. Realizado com imagens de arquivo. Produção: Símio Filmes. Brasil. 2009. 73'. Cor.

PAN-CINEMA permanente. Direção, Fotografia, Roteiro, Montagem: Carlos Nader. Produção executiva e assistência de direção: Flávio Botelho. Brasil. 2007. 83'. Cor/P&b.

PERRAULT, Pierre. O objetivo documentário. Trad. Juliana Araújo. In: ARAÚJO, Juliana; MARIE, Michel (Org.). *Pierre Perrault*: o real e a palavra. Belo Horizonte: Balafon, 2012. p. 41-56.

PETIT à petit (POUCO a pouco). Direção, roteiro e câmera: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. Intérpretes: Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaoudel, Safi Faye, Ariane Brunneton, Philippe Luzuy (o mendigo), Tallou Mouzourane, Mustapha Alassane, Marie, Idrissa Maiga, Michel Delahaye, Sylvie Pierre. Idioma: Francês. Legendas: Português. Níger e França. 1968-1970. 16mm. DVD. 92'. Cor.

PIRINOP: meu primeiro contato. Direção: Mari Corrêa Karané Ikpeng. Com a participação de: Kumaré e Natuyu Txicão. Produção: Vídeo nas Aldeias. Legenda: Português, Inglês, Espanhol e Francês. Brasil. 2007. 83'. Cor.

LA PYRAMIDE humaine (A PIRÂMIDE humana). Direção, Roteiro, Locução: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. Intérpretes: Nadine Ballot, Denise Dufour, Jacqueline, Dany, Elola, Alain, Raymond, Jean-Claude Dufour, Baka, Landry, Dominique, Nathalie, Jean Rouch, Royale Goumbé e os alunos de Première do Liceu de Abidjan. Costa do Marfim, França. Idioma: Francês. Legenda: Português.1959-1960, 16mm. 88'28'', Cor.

POUR LA SUITE du monde (PARA QUE O MUNDO prossiga). Realizadores / Diretores: Michel Brault, Pierre Perrault. Intérpretes: Alexis Tremblay, Léopold Tremblay, Louis

Harvey, Abel Harvey, Joachim Harvey e toda a gente de Île-aux-Coudres. Produção: Fernand Dansereau. Office national du film Canada. Canadá. 1963. 105'. P&b.

O PRISIONEIRO da grade de ferro (auto-retratos). Direção e roteiro: Paulo Sacramento. Produção: Gustavo Steinberg. Fotografia: Aloysio Raulino. Brasil. 2003. 123'. DVD. Cor.

RAMOS, Alcida Rita. Vozes indígenas: o contato vivido e contado. In: UNIVERSIDADE DE BRASILIA. Departamento de Antropologia. *Anuário Antropológico 87*. Brasília: Ed. UNB: Tempo Brasileiro, 1990. p. 117-143.

RAMOS, Fernão Pessoa. "Conversas" de índio num filme de Tonacci. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 9, n. 2, p. 188-191, jul./dez. 2012. Artigo publicado originalmente no Jornal *Folha de S. Paulo*, em 1986.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema marginal (1968/1973)*: a representação em seu limite. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*: política e filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

AO REDOR do Brasil. Direção: Luiz Thomaz Reis. Câmera: Luiz Thomaz Reis. Brasil. 79'52''. P&b.

REEL, Monte. *O último da tribo*: a epopeia para salvar um índio isolado na Amazônia. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LE RÈGNE du jour (O REINO do dia). Realizador/Diretor: Pierre Perrault. Intérpretes: Alexis Tremblay, Marie Tremblay, Léopold Tremblay, Marie-Paule Tramblay, Louis Harvey, Marcellin Tremblay, l'abbé Jean-Paul Tremblay, Diane Tremblay, Simon Tremblay, Blanchon, Carleton Ray, Françoise Montagne (Tourouvre), Raphaël Clément (Bubertré), Louis Brosse (Tourouvre), Christiane Greillon (La filonnière), Robert Martin (Prépotin), Louis Lemarchand (Saint-Malo). Produção: Jacques Bobet, Guy L. Coté. Office national du film Canadá. 1967. 118'. 16mm. P&b.

O REINADO na floresta (THE KINGDOM in the forest). Direção: Adrian Cowell. Produção: ATV. Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Brasil. 1971. 52'. Cor.

ROCHA MELO, Luís Alberto. O lugar das imagens. In: CAETANO, Daniel. *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 25-42.

SAFARI au Xingu. Direção: Yves Billon, Patrick Menget e Jean-François Schiano. 1983, cor.

SAIVRE, Denyse de. Entretien avec Pierre Perrault. *Recherche, pédagogie et culture*, Paris, n. 32, 1977.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. Os Exibidores se esqueceram desse filme. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 9, n. 2, p. 176-179, jul./dez. 2012. Artigo publicado originalmente no Jornal da Tarde, em 1973.

SANTIAGO. Texto e direção: João Moreira Salles. Narrador: Fernando Moreira Salles. Direção de fotografia: Walter Carvalho (ABC). Direção de produção: Beto Bruno. Som direto: Jorge Saldanha. Edição: Eduardo Escorel, Lívia Serpa. Produção: Videofilmes. Brasil. 2007. DVD. 80'. P&b/Cor.

SARAIVA, Leandro. Enfia essa câmera no rabo. *Revista Retratos do Brasil*. São Paulo, n. 27, out 2009.

SCHEINFEIGEL, Maxime. Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). Trad. Íris Araújo Silva. *Devires – Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, v. 6, n. 2, p. 12-27, 2009.

SENRA, Stella. As duas viagens. A propósito de Os Arara. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 9, n. 2, p. 192-195, jul./dez. 2012. Artigo publicado originalmente na Revista Arte em São Paulo, em 1983.

SERRAS DA desordem. Direção, roteiro, produção executiva: Andrea Tonacci. Intérpretes: Carapiru, Tiramukon, Myhatxiá, Camairú, Magadãn, Amãparãnoim, Sydney Ferreira Possuelo, Wellington Gomes Figueiredo, Luiz Aires do Rego, Regina Elisabeth de Moraes, João Chaves da Silva, Luis Moreira Silva, Talita Rocha. Brasil. 2006. 135'. 35mm e digital. P&b/Cor.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*: filosofia dos corpos misturados 1. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOBREVIVENTES de Galiléia. Direção: Eduardo Coutinho. Produção executiva: João Moreira Salles, Maria Carlota Bruno. Empresa produtora: Instituto Moreira Salles e Videofilmes. Brasil. 2014. DVD. 27'. Cor.

SOUZA LIMA, Antônio Carlos de. *Um grande cerco de paz*: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1995.

STADEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EduSP, 1974.

SZTUTMAN, Renato. A utopia reversa de Jean Rouch: de *Os mestres loucos* a *Petit à petit*. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 108-125, 2009.

SZTUTMAN, Renato. *Cosmopolíticas transversais*: a proposta de Stengers e o mundo ameríndio. Palestra apresentada no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em 29 de novembro de 2013. Não publicado.

TACCA, Fernando de. *A imagética da comissão Rondon*: etnografias fílmicas estratégicas. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2001.

TAKING pictures. Direção, produção e roteiro: Les McLaren e Annie Stiven. Austrália. 2001. DVD. 56’. Cor.

TEIXEIRA-PINTO, Márnio. *Ieipari* – Sacrifício e vida social entre os índios Arara. São Paulo: Hucitec: Anpocs: Ed. UFPR, 1997.

TEIXEIRA-PINTO, Márnio. História e cosmologia de um contato. A atração Arara. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (Org.). *Pacificando o branco*: cosmologias do contato no norte-Amazônico. São Paulo: EdUnesp: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 405-429.

TEMPESTADES na Amazônia. Direção: Adrian Cowell. Produção: Roger James. Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Brasil. 1984. 26’. Cor.

THEODORICO, o imperador do Sertão. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Rede Globo/Globo Repórter. Brasil. 1978. 49’. Cor.

TONACCI, Andrea. Entrevista. Entrevistador: Daniel Caetano. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 97-138.

TONACCI, Andrea. Devir-Tonacci. Entrevistadores: André Brasil, César Guimarães e Cláudia Mesquita. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 114-143, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/184/54>.

TORAL, André. *Avá-Canoeiro*. 1998. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/ava-canoeiro/195>. Acesso em: 20 maio 2015.

LES TRACES du revê. Direção, pesquisa e roteiro: Jean-Daniel Lafond. Intérpretes: Pierre Perrault, Stéphane-Albert Boulais, Jacques Douai. Canadá: L’office national du film. 1986. 100’. Cor.

A TRIBO que se esconde do homem (The Tribe that hides from the man). Direção: Adrian Cowell. Produção: ATV. Co-produção: Cláudio e Orlando Villas Bôas. Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás/Família Orlando Villas Bôas. Brasil. 1970, 66’. Cor.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética Tikmŭ’ŭn Maxacali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

UZAL, Marcos. La mise à mort: sobre A caça ao leão com arco. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 126-135, 2009.

VALADÃO, Virgínia. Os índios ilhados do igarapé Omerê. In: INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Povos indígenas no Brasil*: 1991-1995. São Paulo: Instituto Socioambiental, 1996. p. 545-549.

VERA cruz. Direção: Rosângela Rennó. Assistente de direção: Marilá Dardot. Som direto: Ivan Capeller. Edição: Fernanda Bastos. Brasil. 2000. 44'. P&b.

VILLAS BÔAS, Orlando; VILLAS BÔAS, Cláudio. *A Marcha para o Oeste* – A Epopéia da expedição Roncador – Xingú. São Paulo: Ed. Globo, 1994.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Nativo relativo. *Mana*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002a.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002b.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. *Tipití*: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America, Berkeley, v. 2, n. 1, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é. In: INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Povos indígenas no Brasil*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006a.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A Floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14-15, 2006b.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metaphysiques Cannibales*. Paris: Puf, 2009.

(LES VOITURES D'EAU). OS CARROS da água. Realizador/Diretor: Pierre Perrault. Intérpretes: Laurent Tremblay, Aurèle Tremblay, Yvan Tremblay, Éloi Perron, Nérée Harvey, Joachim Harvey, Léopold Tremblay, Alexis Tremblay, Louis Harvey. Imagens: Bernard Gosselin. Produção: Jacques Bobet, Guy L. Coté. Office nacional du film du Canadá. Canadá. 1968, 110'. 16mm. P&b.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 367-383.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: CAETANO, Daniel. *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 11-23.

XAVIER, Ismail. Os transgressores de todas as regras. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 180-187, jul./dez. 2012. Publicado originalmente no Jornal Folha de S. Paulo, em 17 de maio de 1986.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WAGNER, Roy. *A Invenção da cultura*. Tradução: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZEA, Evelyn Schuler; SZTUTMAN, Renato; HIKIJI, Rose Satiko G. *Conversas na desordem*: entrevista com Andrea Tonacci. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 45, p. 239-260, set. 2007. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742007000900014&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 28 abr. 2012.

Fichas técnicas dos filmes analisados

Corumbiara

Diretor: Vincent Carelli
Fotografia: Altair Paixão (cinegrafista), Vincent Carelli
Edição: Mari Corrêa
Ano de lançamento: 2009
Duração: 117'
Línguas: Português
Cor: colorido
Som: estéreo
Formato de tela: 4/3
Legendas: Espanhol, Francês, Inglês e Português

Os Arara (Andrea Tonacci, 1980-)

Produção e direção: Andrea Tonacci
Fotografia/câmera: Andrea Tonacci
Produção TV: Wilson Barbosa
Edição: Juracir do Amaral Jr.
Fotografias: Rita Toledo Piza, Adriana Mattoso
Som: Rita Toledo Piza, Patrick Menget
Roteiro musical: Mario F. Murano
Realização: Interpovos e TV Bandeirantes

Duração: 106'36'' (episódios 1 e 2) / 238'75'' (material bruto / terceiro episódio)
Ano de exibição: 1981
Equipamento utilizado: Vídeo cassette, U Matic ¾'', Eclair ACL 16mm, Leicina Special Super 8

Os últimos isolados – episódio 1: Fugindo da extinção

Direção: Adrian Cowell
Produção: Nomad Films / Celso Giannini
Coprodução: Vicente Rios / PUC-GO
Produtor Executivo: Roger James
Câmera: Vicente Rios
Som: Gareth Haywood / Nélio Rios/Bruce White
Edição: Terry Twigg / Keith Miller / Caleb Merges
Fotografia Adicional: Chris Menges /Jesco von Puttkamer / Richard Stanley / Charles Stewart / Ernie Vincze / Ken Morse
Mixagem e Dublagem: Dave Skilton
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Ano de lançamento: 1999
Duração: 52'

Os últimos isolados – episódio 2: O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau

Direção: Adrian Cowell
Produção: ATV
Coprodução: PUC-GO / Mário Arruda / Vanderlei de Castro
Produtor Executivo: Roger James
Câmeras: Vicente Rios/Auro Luz / Jimmy Dibling / Chris Cox / Pasco Mcfarlane
Som: Nélio Rios/Albert Bailey / Godfrey Kirby / Vanderlei de Castro / Clive Pendry / Stephen Bray
Edição: Terry Twigg
Adaptação: Verbo Filmes
Fotografia Adicional: Chris Cox / Jimmy Dibling / Pasco Mcfarlane
Editor de Fotografia: Vicente Rios
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Ano de lançamento: 1999
Duração: 52'

Os últimos isolados – episódio 3: Fragmentos de um povo

Direção: Adrian Cowell
Produção: Nomad films
Coprodução: PUC-GO / Vicente Rios
Produtor Executivo: Roger James
Câmera: Vicente Rios
Som: Nélio Rios
Edição: Peter Spenceley / Caleb Merges
Fotografia Adicional: Chris Menges / Charles Stewart / Ken Morse
Mixagem e Dublagem: Dave Skilton
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Ano de lançamento: 1999
Duração: 52'